YURI PLEJANOV

ARTE Y VIDA SOCIAL



editorial fontamara



ARTE Y VIDA SOCIAL

YURI PLEJANOV

ARTE Y VIDA SOCIAL



EDITORIAL FONTAMARA
BARCELONA

NOTA DE LA EDITORIAL

La obra que publicamos es un texto clásico de la crítica marxista sobre problemas de arte. Es la reelaboración de unas conferencias dadas por su autor en Lieja y París durante el otoño de 1912.

Yuri Plejanov (1856-1918) fue el principal introductor del marxismo en Rusia y durante muchos años indiscutible líder de la socialdemocracia rusa. En los últimos años de su vida se enemistó con los bolcheviques, con los que había tenido estrechas relaciones, a causa de su posición a favor de los aliados en la Gran Guerra. Teórico por encima de agitador político, dedicó sus largos años de exilio a la producción filosófica y publicista. Destacan sus estudios sobre el materialismo teórico.

EDITORIAL FONTAMARA

INTRODUCCIÓN

Hasta las obras de Georg Lukacs y Galvano della Volpe los teóricos marxistas no habían intentado una sistemática exposición de una poética de tipo materialista. La «Estética» (inacabada) del primero y la «Crítica del gusto» del segundo son los primeros proyectos reales —divergentes y partiendo de orígenes y ángulos distintos— alrededor de una teoría materialista del arte. El tratamiento de las cuestiones estéticas por parte de los marxistas ha sido, por lo general, una actividad dependiente de los prioritarios análisis de la Historia y de la Sociedad. Los temas de crítica literaria o artística, abundante aunque fragmentariamente tratados en más de un siglo de marxismo, casi siempre han servido como referencia o ilustración de otros temas, más amplios y más estrechamente vinculados a la práctica de la Revolución.

Desde este punto de vista y contra afirmaciones ciertamente maximalistas, los escritos de Marx y Engels de alguna forma referidos a problemas artísticos, no constituyen, de ninguna manera, un programa general de teoría estética. Por el contra-

rio, lejos de buscar esta orientación globalizadora inexistente, es mucho más provechoso ver en aquellas anotaciones, unos caminos metodológicos de gran utilidad en algunos aspectos del análisis estético. De entre ellos quizá dos hayan sido los más decisivos. El primero referido a la relación histórico-la instancia artística. El segundo relacionado con el materialista y dialéctica entre la base estructural y origen social-clasista del arte, la lucha de clases en la esfera del arte y la literatura y el objetivo de un arte nuevo, fruto de la apropiación social de la práctica artística y como resultado del fin de la sociedad clasista y de la extinción de la división (manual-intelectual) del trabajo. El primero de estos dos caminos metodológicos, necesario para «el análisis concreto de la realidad concreta» en el terreno del arte ha sido —frente al carácter teórico y sin necesidad de concreción histórica del segundo— el que ha originado las mayores controversias.

La reflexión sobre temas estéticos por los teóricos de la II Internacional estuvo sometida a las dos circunstancias que hemos señalado: ausencia de un intento de teoría estética sistemática y atención casi exclusiva —y comprometedoramente parcial— a la relación entre estructura y superestructura. De hecho esto parecía casi inevitable cuando debían afrontarse «análisis concretos» de autores, obras o épocas literarias y artísticas como punto de partida

o como referencia hacia «análisis más generales» de un determinado período histórico.

Este es el caso de los dos principales teóricos sobre temas estéticos en el seno de la socialdemocracia, Franz Mehring y Yuri Plejanov, y aún del último Engels, como se manifiesta en su epistolario (1885-1894). Sin embargo este tipo de «crítica artística» no debe ser entendida como deficiente o arbitraria sino, al contrario, como una muestra, muchas veces brillante, de lucha crítica centrada en determinados aspectos de la vida social, considerados prioritarios por sus autores y juzgados necesarios para el progreso del pensamiento marxista. En otras palabras resulta absurdo buscar conclusiones estéticas globalizadoras a unos análisis voluntariamente reducidos a determinados aspectos artístico-históricos. Desde este punto de vista al juzgar contemporáneamente «La leyenda de Lessing» de Mehring o «El Arte y la Vida Social» de Plejanov parece más fructífero atender, por encima de cualquier otra consideración, a la validez o falsedad del camino metodológico emprendido por sus autores.

Plejanov parte en «El Arte y la Vida Social» de una tesis fundamental en el análisis materialista: *todo arte es ideológico.* Independientemente de la intención del autor o de la consideración del crítico, la obra artística implica una carga de connotaciones

reflejadas de la realidad (Lukacs apoyará su construcción estética en una «teoría del reflejo» ya teorizada por Lenin en «Materialismo y empirocriticismo»). En realidad Plejanov recoge escrupulosamente la herencia de Engels quien en sus últimas cartas (1) se había referido a la carga histórica y estructural implícita en toda manifestación artística y a la función testimonial del arte y de la literatura. De hecho Plejanov sin atender mucho a las posteriores matizaciones de la enseñanza engelsiana (2), acoge el principio de que el arte debe ser entendido «representación típica de las situaciones típicas» como piedra basilar de su edificio crítico. Afirmación

---

(1) A Conrad Schmidt (1890), a Joseph Bloch (1890), a Heinz Starkenburg (1894) y a Franz Mehring (1893). En todas ellas se definen los vínculos de relación entre estructura y superestructura y concretamente en la tercera de ellas se enuncia la «Ley de los largos períodos»: «Otro tanto acontece con las demás casualidades y aparentes casualidades de la historia. Y cuanto más alejado está de lo económico el campo concreto que estudiamos,y más se acerque a lo ideológico puramente abstracto, más casualidades advertimos en su desarrollo, más zigzagueos presentaría su curva. Pero si traza usted el eje medio de la curva verá que cuanto más largo sea el período en cuestión y más extenso el campo que se estudia, más paralelamente discurre este eje al eje del desarrollo económico.»

(Marx y Engels: Sobre Arte y Literatura — Ed. Ciencia Nueva, p. 78.)

(2) Referidas abundantemente a la «Ley de los largos períodos» a que nos hemos referido, muy citada por su entendimiento flexible de la relación estructura-superestructura.

que si en sí podía ser o no cierta según el desarrollo que se le diera, de hecho, en el ambiente filosófico posterior a la muerte de Engels ofrecía, cuanto menos, posibilidades al positivismo y al materialismo no dialéctico (o vulgar).

Plejanov encuentra dos grandes fases de desarrollo capitalista: la del origen, extensión y auge, es decir casi todo el siglo XIX, y la de decadencia, identificable con el advenimiento del nuevo siglo. Ambas etapas históricas generan asimismo ideologías literarias perfectamente identificables. En el apogeo del capitalismo el gran arte realista (Balzac, Tolstoi) se impone paulatinamente a los modos románticos, huellas artísticas del pasado feudal. En la decadencia del capitalismo, el gran realismo burgués es sustituido por formas no realistas, neo-románticas, que como «representaciones típicas» de una formación social en vías de extinción, están destinadas a ser sustituidas por un arte socialmente progresivo. Plejanov cree que el arte (por él llamado) decadente está orientado por la ideología literaria del «arte por el arte» —es decir, la práctica artística que pretende estar libre de ideología—, lo cual le vincula con el romanticismo decimonónico y de una manera general con todos los movimientos artísticos que emanan de las viejas clases sociales El romanticismo y las ideologías «irracionalistas» propias de la mística medieval son arrinconadas a

finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, por el arte realista y el racionalismo. El neodecadentismo literario, reflejo artístico de una burguesía en tiempos agónicos, será irremediablemente vencido por la literatura popular que surgirá durante el siglo de la Revolución Proletaria (s. XX) y así «en el régimen socialista la teoría del arte por el arte se convertirá lógicamente en algo puramente imposible» (3).

No es el momento de determinar por qué no se han cumplido, al menos hasta esta altura del siglo, las optimistas previsiones de Plejanov— compartidas por otra parte por la mayoría de los marxistas no revisionistas— en los terrenos de lo social y artístico. Más adecuado parece observar como Plejanov partiendo de un principio materialista justo, «todo arte entraña carga ideológica» (como reflejo de los movimientos en la realidad exterior a la obra) llega a concebir demasiado mecánicamente la relación estructura-superestructura. En lugar de *explicar* las causas históricas que conduzcan a la más exacta interpretación de una obra o movimiento artísico Plejanov *juzga la* validez ética (no estética) de una determinada práctica artística. Al distinguir entre un «gran arte realista» (Tolstoi, Pushkin, Balzac), vinculado a una función progresiva de la burguesía y un «arte decadente» (Hamsun, de

(3) «Arte y Vida Social», p. 132.

Curel, el cubismo) consecuente a la desintegración del papel histórico de la burguesía, Plejanov inaugura una tradición dentro de la crítica estética marxista que tendrá su máxima popularización con la condena lukacsiana de las vanguardias artísticas (desde Joyce a Kafka y desde Musil a los surrealistas) calificados abruptamente de irracionalistas. Al despreciar la filosofía de Nietzsche o el movimiento cubista siguiendo criterios principalmente éticos, Plejanov incurre en un error de análisis estético (y político) por cuanto muchas de las actitudes del llamado «irracionalismo» filosófico y muchos de los desgarros formales del vanguardismo artístico, por encima de ser *negativos* —o acaso por eso mismo— no solamente eran manifestaciones de la crisis de la burguesía sino que podían desarrollarse como elementos actuantes en la agudización de dicha crisis. Con la perspectiva actual hemos —o al menos deberíamos haber— comprobado que Joyce, los surrealistas o los cubistas *no eran ideólogos burgueses* sino que en su práctica artística reflejaban, de alguna u otra forma, tensiones y contradicciones actuantes en la vida social, incluidas las crisis estructural y «espiritual» de la sociedad capitalista. No interesa al materialismo distinguir entre arte positivo y arte negativo, sino analizar la genealogía de las formaciones artísticas, observando de que forma se manifiestan en la obra los movimientos

de la base social y de qué modo aquélla incide sobre los acontecimientos de la Historia. Es absolutamente estéril, por ejemplo, polemizar sobre si Joyce intenta cubrir las espaldas ideológicas de la burguesía irlandesa de su tiempo, cuando parece más fácil y más productivo tratar de comprobar la manifestación de la sociedad irlandesa en el «Ulysses» y la de éste en aquella sociedad.

Volviendo a Yuri Plejanov reconocemos en «El Arte y la Vida Social» su paternidad —al menos relativa— sobre otra de las limitaciones históricas de la crítica estética marxista: el contenidismo. Las palabras brutales que dedica a los innovadores formales de la pintura de aquellos años, los cubistas, nos dan una muestra de cómo Plejanov cae fácilmente en la escolástica disección de la obra artística. Cuando dice: «En lo que a mí se refiere, el cubismo no me produce nada que se asemeje a goce estético. ¡La estupidez elevada al cubo!» (4) y reduce la pintura cubista tal como lo hizo anteriormente con la literatura «decadente», a una representación plástica del idealismo filosófico, Plejanov incurre en la desviación adialéctica de gran parte de los programas marxistas de arte y de estética según la cual si es apreciada e impulsada la renovación de los

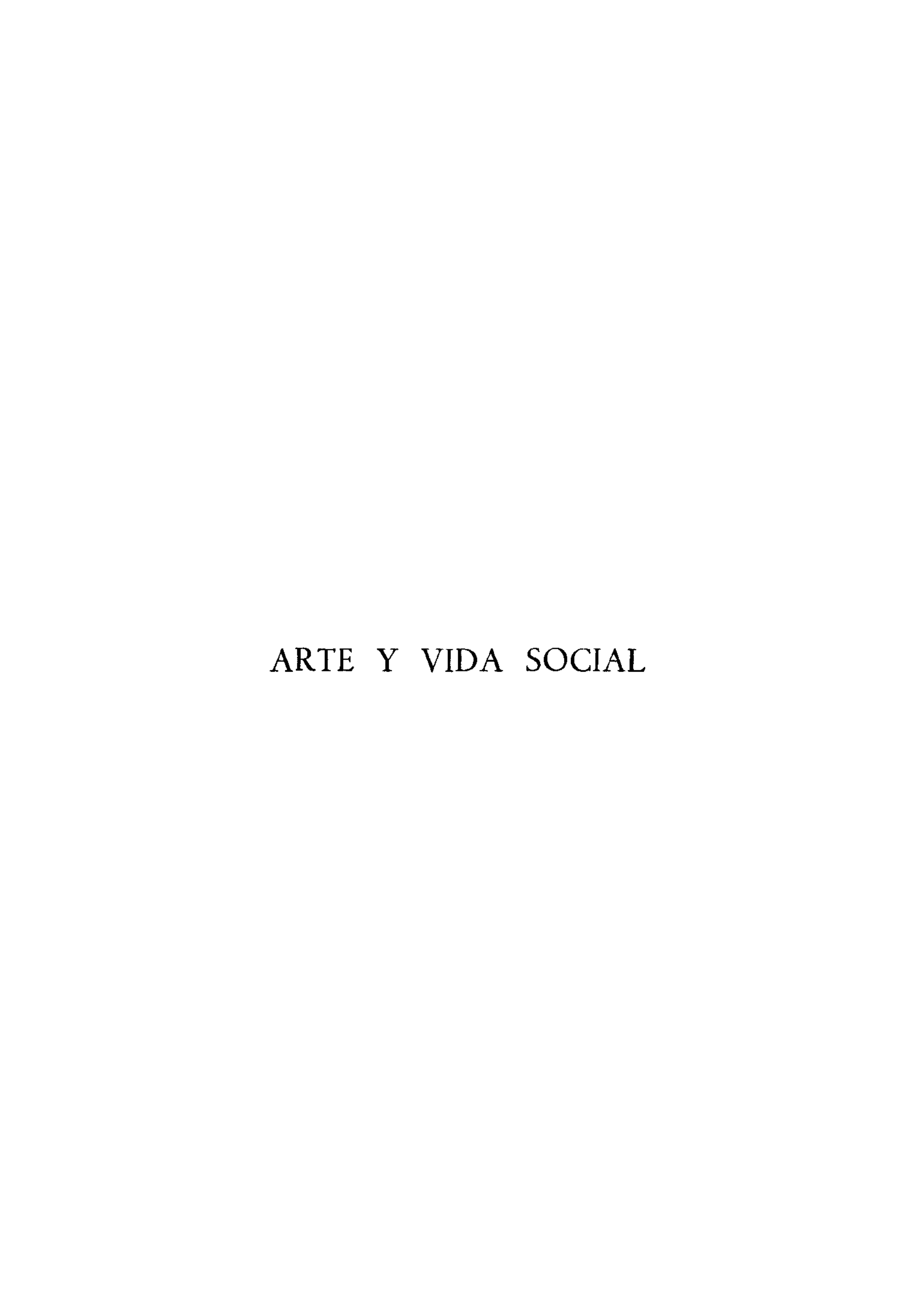
(4) Sobre la consideración de los cubistas ver «El Arte y la Vida Social» cap. VIII.

«contenidos» de acuerdo con la evolución-revolución de los contenidos sociales, son absolutamente incomprensibles las rupturas «formales» (y, por qué no, temáticas) que aquella renovación debería llevar consigo si adquiriera una real dimensión. En la Unión Soviética los cánones del realismo posteriores a las investigaciones de ruptura de los primeros años revolucionarios adolecieron, evidentemente, junto con otras causas que están en la mente de todos, de estas presencias mecanicistas reconocibles en la consideración plejanoviana de la instancia artística. Pretender construir el arte nuevo —propio de la Revolución Proletaria— como continuación formal del «gran arte realista burgués», con la sola transformación revolucionaria de las estructuras argumentales es una linealidad que si parcializa equivocadamente el análisis estético puede también, lo cual es más grave, esterilizar cualquier programa serio de construcción socialista de un nuevo arte, precipitándolo en el círculo vicioso de la tediosa y burocrática repetición del tema. Porque como decía el clarividente Bertold Brecht a este respecto y cuando achacaba el mismo error a Lukacs «la descripción de un mundo en perpetua transformación, exige, sin cesar, nuevos medios de expresión».

Como hemos dicho al principio y con la frialdad que la distancia histórica otorga a las controversias,

es poco provechoso polemizar con las conclusiones concretas de Plejanov respecto a autores o movimientos de su tiempo. Quizá algo más rentable sea, haber opinado sobre la validez contemporánea de los caminos por él empleados. En el bien entendido que las amplias divergencias no impiden las enseñanzas que la lectura de la obra de Plejanov procura.

Rafael Argullol
Octubre 1974



ARTE Y VIDA SOCIAL

CAPITULO I

El problema de la relación del arte con la vida social siempre ha desempeñado un papel muy importante en todas las literaturas que alcanzaron determinado grado de desarrollo. Este problema generalmente se resolvía y se resuelve en dos sentidos directamente contradictorios. Unos decían y dicen: «No es el hombre para la cosa, sino la cosa para el hombre»; no es la sociedad quien sirve al artista, sino el artista quien sirve a la sociedad; el arte debe contribuir al desarrollo de la conciencia humana, al mejoramiento del orden social. Otros niegan terminantemente esta concepción. Según su criterio, el arte en sí mismo es un fin, y el convertirlo en un medio para alcanzar otras finalidades accesorias, aunque más nobles, significa despreciar la dignidad de la obra artística.

La primera de estas dos concepciones halló una

brillante expresión en la literatura rusa avanzada, comprendida entre los años 1860 a 1870. No hablando de Písarev, quien en su exclusivismo extremo ha conducido esta concepción hasta la caricatura, se puede indicar a Chernishevsky y Dobrolúbov como a sus más sólidos defensores en la crítica de entonces. Chernishevsky decía en uno de sus primeros artículos críticos: «*El arte por el arte* es una idea tan extravagante en nuestros tiempos como «la riqueza por la riqueza», «la ciencia por la ciencia», etc. *Todos los asuntos deben servir en provecho del hombre,* si no quieren ser una vana y ociosa ocupación: la riqueza existe para que la goce el hombre, la ciencia para ser el guía del hombre; *el arte también debe servir para algún provecho esencial y no debe ser un placer estéril.*» Según la opinión de Chernishevsky, el sentido de las artes, y en particular de la poesía, se determina por aquel conjunto de conocimientos que propagan en la sociedad. Dice Chernishevsky: «El arte, o mejor dicho la poesía (la poesía, porque las otras artes poco significan en este aspecto), propaga en la multitud de lectores una enorme cantidad de conocimientos y, lo que es aún más importante, divulga los conceptos elaborados por la ciencia. He aquí en lo que consiste el gran sentido de la poesía en la vida.» (1)

---

(1) Véanse sus *Obras completas,* en ruso, volumen I, págs. 33 y 34.

La misma idea la expuso también en su célebre disertación «Las relaciones estéticas del arte con la realidad». Según expresa su tesis 17, el arte no sólo reproduce la vida, sino que también la explica; a menudo sus obras «tienen sentido del «juicio» sobre las manifestaciones de la vida».

Para Chernishevsky y su discípulo Dobrolúbov, el mayor sentido del arte se reducía a la reproducción de la vida y a la pronunciación del juicio sobre las representaciones de ella (1).

Así planteaban esta cuestión los críticos literarios y los teóricos del arte.

El célebre poeta Nekrásov no en vano llamaba a su musa la «de la venganza y de la tristeza». En uno de sus mejores versos, el ciudadano dice, dirigiéndose el poeta:

(1) Esta concepción ha sido, en parte, repetición, y en parte, desenvolvimiento consecuente, de la elaborada por el célebre crítico Belinsky en los últimos años de su vida. En el artículo: «Una mirada a la literatura rusa del año 1847», Belinsky decía: «El más alto y más sagrado interés de la sociedad es su propio bienestar, que afecta por igual a cada uno de sus miembros. La ruta del bienestar es la conciencia, y el arte puede contribuir a la conciencia no menos que la ciencia. En ella, tanto el arte como la ciencia son igualmente necesarios, y ni la ciencia puede reemplazar al arte, ni el arte a la ciencia.» Sin embargo, el arte puede desarrollar la ciencia de los hombres sólo pronunciando precisamente el «juicio sobre los fenómenos de la vida». De esta manera, la disertación de Chernishevsky se relaciona con la última concepción de Belinsky sobre la literatura rusa.

Y tú, poeta, electo del cielo,
pregonero de las verdades eternas:
¡No creas que el necesitado de pan
no vale el canto de tu lira elocuente!
¡No creas que ha caído tan bajo el pueblo:
no ha muerto Dios en el alma de los hombres,
y el clamor del pecho creyente
siempre será accesible a ellos!
¡Sé ciudadano! Sirviendo al arte,
vive por el bien del prójimo,
sometiendo tu genio al sentimiento
del Amor, que todo lo abarca.

Con estas palabras, el ciudadano Nekrásov ha emitido su propia concepción del arte. Asimismo comprendían entonces este deber distinguidos representantes de las artes plásticas, de la pintura, por ejemplo. Los pintores Peróv y Kramskoy aspiraban, como Nekrásov, a ser ciudadanos sirviendo al arte, y dieron como él «un juicio sobre los fenómenos de la vida» (1).

(1) La carta de Kramskoy a Stásov, fechada en Menton el 30 de abril de 1884, atestigua la fuerte influencia que sobre el primero ejercían las ideas de Belinsky, Gógol, Fedótov, Zvanov, Chernyshevsky, Dobrolúbov, Serov, etcétera. Sin embargo, es de notar que los juicios sobre las manifestaciones de la vida que se encuentran en los artículos críticos de Kramskoy ceden mucho en claridad a aquellos que encontramos, por ejemplo, en las obras de Gleb Uspensky, sin referirnos ya a las de Chersnishevsky y Dobrolúbov.

La concepción opuesta sobre la misión de la obra artística tuvo en Pushkin su poderoso defensor durante la época de Nicolás I. Todos conocen seguramente sus versos *El populacho* y *Al poeta*. El pueblo, que exige del poeta que mejore con sus cantos las costumbres sociales, oye de éste una respuesta desdeñosa y ruda:

¡Marchaos! ¿Qué tiene que ver con vosotros el poeta pacífico?
Endureced en la perversidad sin remordimiento.
No os vivificará el canto de la lira.
Sois repugnantes para el alma como los féretros.
Para vuestra maldad y estupidez
habéis tenido hasta hoy
las cárceles, las hachas y los látigos.
Esto basta para vosotros, locos esclavos.

El concepto de la labor del poeta está expuesto por Pushkin en las siguientes palabras, tan frecuentemente citadas:

No hemos nacido para las agitaciones de la vida,
ni para el lucro, ni para el combate.
Sí para la inspiración
para los dulces sonidos y oraciones.

Ahí tenemos ante nuestra vista la llamada teoría del «arte por el arte» en su más flamante expresión. No sin fundamento los adversarios del movimiento literario de los años 1860 a 1870, tan voluntaria y frecuentemente citaban a Pushkin.

¿Cuál, pues, de estas dos concepciones, directamente opuestas, sobre el deber del arte puede ser reconocida como exacta?

Yendo a la solución de este problema, es necesario, ante todo, comprender que está mal planteado. No debe examinársele como todos los problemas semejantes, desde el punto de vista del «deber». Si los artistas de un determinado país en una determinada época huyen de «las agitaciones de la vida» y del «combate», y en otra época, al contrario, aspiran ávidamente a los combates y a la agitación inevitablemente relacionada con ellos, tal conducta no proviene de que algo extraño les ordena determinadas obligaciones en determinadas épocas, sino de que con una clase de condiciones sociales les domina una disposición, y con otras, otra. Así resulta que la consideración justa de la materia exige que nosotros no la analicemos desde el punto de vista de lo que debiera ser, sino desde el punto de vista de lo que ha sido y de lo que es. Por eso planteamos la cuestión así: ¿En qué condiciones sociales surge y se fortalece en los artistas y en las gentes que se interesan vivamen-

te por la obra artística la inclinación hacia el «arte por el arte»?

Cuando nos aproximemos a la solución de esta cuestión no nos será difícil resolver otra que está estrechamente relacionada con ella y no menos interesante: ¿Cuáles son las más importantes condiciones sociales en que surge y se fortalece, en los artistas y en las gentes que se preocupan vivamente por la obra artística, la concepción del llamado arte utilitario, es decir, la inclinación de conceder a las obras artísticas el significado de «juicios sobre los fenómenos de la vida»?

CAPITULO II

La primera de estas dos cuestiones nos obliga a recordar nuevamente a Pushkin. Hubo una época en que no defendía la teoría del «arte por el arte». Hubo una época en que no huía de los combates y aspiraba a ellos. Fue la época de Alejandro I. Entonces no pensaba que el pueblo debía contentarse con «los látigos, las cárceles y las hachas». Por el contrario, entonces exclamaba con indignación en su oda *La Libertad:*

¡Ay! ¿Adónde dirigir mi mirada?
En todas partes hay hierros y látigos,
la funesta ignominia de las leyes,
las impotentes lágrimas de los oprimidos;
en todas partes el poder ilegal
entre la densa obscuridad de los prejuicios...

Pero luego su disposición de espíritu cambió de manera fundamental. En la época de Nicolás I se asimiló la teoría del «arte por el arte». ¿Qué es lo que ha provocado tan enorme cambio en su psicología?

El comienzo del reinado de Nicolás I se caracterizó por la catástrofe del 14 de diciembre de 1825, que ha ejercido gran influencia tanto en el desarrollo posterior de nuestra «sociedad» como en el destino personal de Pushkin. Con los derrotados decembristas desaparecieron de la escena los más cultos y avanzados representantes de la «sociedad» de entonces. Esto trajo principalmente consigo un descenso en el nivel moral y espiritual. «Aunque yo era muy joven —dice Herzen—, me acuerdo de qué manera más visible cayó la alta sociedad y cómo se hizo más abyecta y más servil. La independencia aristocrática, la audacia militar de los tiempos de Alejandro: todo desapareció con el año 1826.»

Era difícil para un hombre tan sensible e inteligente vivir en semejante sociedad. «Reinaba un ambiente de inercia y de silencio —dice el mismo Herzen en otro artículo—; todo era irresponsable, inhumano, desesperante y extraordinariamente prosaico, estúpido y superficial. Cuando se buscaba la simpatía, se encontraba siempre una amenaza de lacayo, el pavor, la incomprensión y el disgusto y, a veces, hasta la ofensa.» En las cartas de Pushkin

que pertenecen a la época en que han sido escritas las poesías *El populacho* y *Al poeta,* se encuentran constantemente las quejas sobre el aburrimiento y la trivialidad de ambas capitales rusas. Pero no sólo sufría la trivialidad de la sociedad que le rodeaba; le quemaba bastante la sangre sus relaciones con las «esferas gobernantes».

Entre nosotros está bastante difundida la leyenda de que en 1826 Nicolás I perdonó «generosamente» a Pushkin sus «errores juveniles» en materia política. Pero, en realidad, ocurrió de manera diferente. Nicolás I y su mano derecha en los asuntos de este género, el jefe de gendarmes A. J. Benkendorf, no «han perdonado» nada a Pushkin, y su «protección» se ha expresado para él en una sucesión de insoportables humillaciones. En 1827, Benkendorf comunicó a Nicolás I: «Pushkin, después de la entrevista conmigo, habló con admiración de Su Majestad en el Club Inglés, y obligó a las personas que comían con él a brindar por la salud de Su Majestad. Claro está que es un gran atolondrado; pero si logramos guiar su pluma, obtendremos algún provecho.» Las últimas palabras nos descubren el secreto de la «protección» a Pushkin. De él se ha querido hacer un trovador del orden de cosas existente. Nicolás I y Benkendorf se plantearon la tarea de encauzar la musa, antes rebelde, por el camino de la «moralidad oficial». Cuando, después de la muer-

te de Pushkin, el gran mariscal Paskévitch escribió a Nicolás I: «Siento a Pushkin como literato», éste le contestó: «Participo en absoluto de tu opinión, y de él se puede decir justamente que en su persona se llora su porvenir, no su pasado» (1). Esto quiere decir que el famoso emperador apreciaba al malogrado poeta, no por lo que había escrito durante su breve vida, sino por lo que podía haber escrito bajo una conveniente vigilancia y dirección policíacas. Nicolás I esperaba de él obras patrióticas por el estilo del drama de Kúkolnik: *La mano del Altísimo salvó la patria.* Hasta el célebre poeta Jukovsky, que fue buen cortesano, procuraba hacerle entender la razón e inspirarle el respeto a la moralidad. En su carta del 12 de abril de 1826 le decía: «Nuestros jóvenes, teniendo una mala educación que no les ayuda en la lucha por la vida, han conocido tus ideas turbulentas vestidas del encanto de la poesía; tú has hecho a muchos un daño incurable; el saber esto debe hacerte temblar. El talento no es nada; lo importante es la grandeza moral.»

Transijamos con que, hallándose en tal situación, llevando la cadena de tal tutela y escuchando consejos tan edificantes, le fuera permitido odiar la «grandeza moral», impregnarse de la aversión

(1) Véase Shchegolev: *Pushkin. Estudios*, en ruso. San Petersburgo, 1912, pág. 357.

hacia todo el provecho que podía reportar al arte y decir a «los consejeros y protectores»:

¡Marchaos! ¿Qué tiene que ver con vosotros el poeta pacífico?

En otras palabras: hallándose en tal situación, Pushkin tuvo, naturalmente, que hacerse partidario de la teoría del «arte por el arte», y decir a un poeta, es decir, a sí mismo:

Tú eres un zar. Vive solo, sigue el libre camino
por donde te conduce tu libre inteligencia,
perfeccionando los frutos de los pensamientos que-
[ridos
y no pidiendo recompensa por la hazaña noble.

D. J. Písarev me alega que el poeta de Pushkin no dirige aquellas rudas palabras a los «protectores», sino al «pueblo». Pero el verdadero «pueblo» estaba entonces absolutamente al margen de la literatura. La palabra «pueblo» en las obras de Pushkin tiene la misma significación que la palabra «multitud», que se encuentra en ellas frecuentemente. Y esta última no se refiere, por cierto, a la masa trabajadora. En su poema *Gitanos,* Pushkin caracteriza así a los habitantes de las ciudades:

Les avergüenza el amor, cazan las ideas,
negocian con su voluntad,
inclinan la cabeza ante los ídolos
y piden dinero por estar encadenados.

Es difícil suponer que esta característica se refiera, por ejemplo, a los artesanos de las ciudades. Si todo esto es exacto, se perfila ante nosotros la siguiente conclusión: la tendencia hacia el «arte por el arte» surge allí donde existe discrepancia entre los artistas y el medio que los rodea.

CAPITULO III

Se puede decir que el ejemplo de Pushkin es insuficiente para determinar tal conclusión. No me propongo discutir ni contradecir. Citaré otros ejemplos, sacándolos de la historia de la literatura francesa, es decir, de la literatura de aquel país cuyas corrientes espirituales encontraron una gran simpatía en todo el continente europeo, por lo menos hasta la segunda mitad del siglo pasado.

Los románticos franceses contemporáneos de Pushkin también han sido, con poquísimas excepciones, fervientes partidarios del «arte por el arte». Théophile Gautier, probablemente el más consecuente de todos ellos, amonestaba así a los defensores de la concepción utilitarista del arte:

«No, imbéciles; no, cretinos e ignorantes; no se hace con los libros sopa de gelatina. Una novela

no es un par de zapatos sin costura, ni un soneto una jeringa; un drama no es un ferrocarril, cosas todas civilizadoras y que hacen caminar a la Humanidad por el camino del progreso. Por las tripas de todos los papas pasados, presentes y futuros, no y doscientas mil veces no... Yo, aun cuando no les plazca a esos señores, soy de esos para quienes lo superfluo es lo necesario y aprecio mejor a las cosas y a las gentes por razón inversa de los servicios que me hacen» (1).

El mismo Gautier, en su artículo biográfico sobre Baudelaire, elogió mucho al autor de *Fleurs du mal* porque defendía «la autonomía absoluta del arte y no admitía que la poesía tuviese otro fin que ella misma, ni otra misión que la de despertar en el alma del lector la sensación de lo bello, en el sentido absoluto de la palabra».

Lo poco que coordinaban en el espíritu de Gautier «la idea de lo bello» con las ideas políticas y sociales se ve en la siguiente declaración suya:

«Renunciaría muy satisfecho a mis derechos de francés y de ciudadano por ver un cuadro auténtico de Rafael o una hermosa mujer desnuda: la princesa Borghese, por ejemplo, después de posar para Casanova, o la Julia Grisi cuando se mete en el baño.» (2).

---

(1) Prefacio a la novela *Mademoiselle de Maupin.*
(2) Idem íd.

No se puede ir más lejos. Con Gautier estarían de acuerdo probablemente todos los parnasianos, aunque alguno de ellos haría acaso algunas reservas sobre la forma demasiado paradojal con que expresaba Gautier, en sus años juveniles particularmente, la exigencia de la autonomía del «arte por el arte».

¿Cómo ha nacido tal disposición de espíritu de los románticos franceses y de los parnasianos? ¿Es que ellos también estaban en desacuerdo con la sociedad que los rodeaba?

En 1857, T. Gautier, en el artículo publicado a raíz del reestreno en el Théâtre Français de la obra de A. Vigny *Chatterton*, recordó su primer estreno, que se efectuó el 12 de febrero de 1835:

«La platea, durante la representación de *Chatterton*, estaba llena de jóvenes pálidos y de larga melena, que creían firmemente que no había ocupación más digna que la de hacer versos o cuadros... Consideraban al burgués con un desdén que apenas puede ser comparado con el desdén que los «fuchs» (estudiantes turbulentos) de Heilderberg sentían hacia los filisteos.» (*Véase Histoire du romanticisme*, págs. 153-154.)

¿Quiénes fueron, pues, estos despreciables burgueses?

«A ellos pertenecían —contesta Gautier— los banqueros, los notarios, los negociantes y tende-

ros, etc.; en fin, todos aquellos que no formaban parte del cenáculo misterioso (es decir, del círculo romántico) y que se ganaban la vida por un medio prosaico.»

He aquí otro testimonio. En el comentario a una de sus *Odes funambulesques*, Théodore de Banville confiesa que en él también vivió este odio al burgués. En seguida explica igualmente a quiénes denominaban así los románticos: en su lenguaje, la palabra «burgués» significaba hombre que adora solamente a la moneda de cinco francos y no tiene otro ideal que conservar su pellejo; al que le gusta en la poesía una novela sentimental y en las artes plásticas una litografía. (*Odes funambulesques*, París, 1858; págs. 284-285). Recordándolo, Banville suplicó a sus lectores que no se asombrasen de que en sus *Odes funambulesques* —publicadas en el período final del romanticismo— se trate de canallas a los hombres que han sido solamente culpables de vivir con arreglo al orden burgués y de no inclinarse ante los genios románticos.

Estos testimonios demuestran bastante claramente que los románticos estaban en desacuerdo con la sociedad burguesa que les rodeaba. Claro está que en este desacuerdo no había ningún peligro para las relaciones sociales burguesas. A los círculos románticos pertenecieron jóvenes burgueses que nada tenían contra dichas relaciones, pero que al

mismo tiempo se indignaban contra la sociedad, contra la trivialidad de la existencia burguesa. El arte nuevo, por el que se entusiasmaban tanto, fue para ellos un asilo de esta sociedad trivial. En los últimos años de la Restauración y en la primera etapa del reinado de Luis Felipe, es decir, en los mejores tiempos del romanticismo, a la juventud francesa le era tanto más difícil acostumbrarse a la sociedad burguesa, a la prosa y al orden burgués, cuanto que hacía poco tiempo que habían transcurrido las formidables tempestades de la gran Revolución y la época napoleónica, que estremecieron hondamente todas las pasiones humanas (1).

Cuando la burguesía ocupó el lugar dominante en la sociedad, y cuando su vida no se exaltaba ya con el fuego de la lucha emancipadora, entonces el arte nuevo no tuvo otra tarea que idealizar la negación del orden burgués de la vida. El arte ro-

---

(1) Alfred de Musset caracteriza del siguiente modo este desacuerdo: «Desde el comienzo se formaron dos grupos: de un lado, los espíritus exaltados y dolientes, las almas expansivas que sentían la necesidad de lo infinito, que lloraban inclinando la cabeza y sumergiéndose en ensueños enfermizos para surgir como frágiles cañas sobre un océano de amargura. De otro lado, los hombres de carne y hueso permanecían erguidos, inflexibles, en medio de su júbilo positivista y no teniendo otro placer que contar sus dineros. No se oían más que un sollozo y una carcajada; el uno venía del alma y la otra del cuerpo». (*La confession d'un enfant du siècle*. Edition Jean Jillequin et Co., pág. 19.)

mántico fue precisamente esta idealización. Los románticos procuraban expresar su desacuerdo con la mesura y puntualidad burguesas, no solamente en sus obras artísticas, sino hasta en su aspecto. Ya sabemos por Gautier que los jóvenes que llenaron la platea del teatro francés en el estreno de *Chartterton* llevaban la melena larga. ¿Quién no ha oído hablar del chaleco rojo de Gautier, que producía horror a la «gente decente»? Los trajes fantásticos, como la melena larga, sirvieron a los jóvenes románticos como medio de expresión contra los detestables burgueses. La palidez del rostro era otro medio de expresión; fue como una protesta contra la sociedad burguesa. Gautier dice: «Entonces dominaba en la escuela romántica la moda de tener el semblante pálido y cadavérico. Esto daba al hombre un aspecto fatal, byroniano; demostraba que sufría las pasiones y le torturaban los remordimientos, y lo hacía interesante ante los ojos de las mujeres.» (Véase la obra antes citada.) En la misma obra de Gautier encontramos que los románticos con dificultad perdonaban a Víctor Hugo su decente apariencia, y en las conversaciones íntimas expresaban su compasión por esta debilidad del gran poeta, debilidad «que le aproximaba a la Humanidad y hasta a la burguesía». (Obra antes citada, pág. 32.) Hay que observar que, generalmente, *en la preocupación de las gentes por adquirir una u otra aparien-*

cia se reflejan siempre las relaciones sociales de su época. Sobre este tema se podría escribir un interesante estudio de investigación sociológica.

Dada esta relación de los jóvenes románticos con la burguesía, se explica que no pudieran dejar de indignarse ante la idea del «arte útil». El hacer «arte útil» significaba, en su concepto, el forzarlo a servir a los mismos burgueses que ellos desdeñaban tan profundamente. Esto explica los arranques fogosos de Gautier, ya citados, contra los partidarios del arte utilitario, a los cuales él honra con los títulos de «estúpidos y cretinos». Esto explica también aquella paradoja suya según la cual el valor de los hombres y las cosas es inversamente proporcional al proyecto que reportan. Todas estas ideas, por su sentido, son absolutamente iguales a la exclamación de Pushkin:

¡Marchaos! ¿Qué tiene que ver con vosotros el poeta pacífico?

Los parnasianos y los primeros realistas franceses (Goncourt, Flaubert y otros) también desdeñaban intensamente a la sociedad burguesa que los rodeaba; también denigraban constantemente a los burgueses, odiados por ellos. Si publicaban sus obras, lo hacían, según sus palabras, no para todo el gran público de lectores, sino solamente para

los selectos, «para los amigos desconocidos», como decía Flaubert en una de sus cartas. Tenían la opinión de que no puede satisfacer extraordinariamente al gran público más que el escritor falto de talento. Según opinión de Leconte de Lisle, el gran éxito es el signo demostrativo de la inferioridad intelectual del escritor. Con todo esto se comprende que los parnasianos, lo mismo que los románticos, fueran partidarios incondicionales de la teoría del «arte por el arte».

Se podrían citar aún muchísimos ejemplos semejantes; pero no hay necesidad. Ya vemos con claridad suficiente que la tendencia de los artistas hacia el «arte por el arte» surge allí donde ellos están en desacuerdo con la sociedad que los rodea. Pero es conveniente que analicemos este desacuerdo.

A fines del siglo XVIII, en la época que precedió a la gran Revolución, los artistas avanzados franceses también se hallaban en desacuerdo con la «sociedad» dominante entonces. Louis David y sus amigos eran adversarios del «antiguo régimen». Este desacuerdo fue insoluble, porque fue absolutamente imposible la reconciliación entre ellos y el antiguo régimen. Hay más: el desacuerdo de David y sus amigos con el antiguo régimen fue incomparablemente más profundo que el de los románticos con la sociedad burguesa. David y sus amigos aspiraban a la abolición del antiguo régimen y Théophile

Gautier y sus correligionarios no tenían nada en contra —como ya he dicho— de las relaciones sociales burguesas, y sólo querían que el orden social dejase de engendrar las triviales costumbres burguesas (1).

Pero, sublevándose contra el antiguo régimen, David y sus amigos sabían muy bien que les seguía en cerradas columnas aquel «Tercer Estado» que, según la expresión del abate Sieyès, iba a hacerlo todo.

Resulta, por tanto, que el sentimiento de desacuerdo con el orden dominante se completaba en ellos con la simpatía hacia la nueva sociedad que se formó en el seno de la vieja, y que estaba dispuesta a reemplazarla. En los románticos y parnasianos vemos completamente todo lo contrario: no esperan y no desean cambios en el orden social de la Francia contemporánea de ellos. Por eso su des-

---

(1) Theodore de Banville dice explícitamente que la agresión de los románticos al «burgués» no fue dirigida (*Odes funambulesque;* París, 1859, pág. 294.) Esta sublevación dio a los fundamentos del orden burgués, ha sido considerada por algunos «teóricos» rusos actuales (por ejemplo, el Sr. Ivanov-Razumnik) como una lucha contra el burguesismo, que por su amplitud excede considerablemente a la lucha política-social del proletariado contra la burguesía. Dejo que los lectores juzguen de la trascendencia de tal concepción. En realidad, demuestra que los hombres que tratan la historia del pensamiento social ruso, desgraciadamente no siempre se toman el trabajo de aprender previamente la historia del pensamiento occidental.

acuerdo con la sociedad que les rodeaba fue absolutamente negativo (1).

Tampoco esperaban ningún cambio en la Rusia de entonces, e incluso no debieron de desearlo mucho en la época de Nicolás. Por eso su concepción de la vida social ha estado amargada por su pesimismo.

Después de todo esto, puedo completar la anterior conclusión y decir: *La tendencia de los artistas y de las gentes que se interesan vivamente por la obra artística hacia el «arte por el arte», surge en el terreno del desacuerdo insoluble con el medio social que les rodea.*

Y esto no es todo. El ejemplo de nuestros «hombres de la séptima década del siglo XIX», que creían firmemente en el próximo triunfo de la razón, y también el ejemplo de David y sus amigos, que no menos firmemente participaban de la misma fe, nos demuestra que la *llamada concepción utilitaria del arte, es decir, la tendencia a conceder a las obras artísticas el significado de «juicios» sobre las manifestaciones de la vida y el activo entusiasmo que siempre la acompaña de participar en los combates*

---

(1) También se distinguen los románticos alemanes por su desacuerdo negativo con el medio social que les rodea, como lo demuestra bellamente Brandes en su libro *La escuela romántica en Alemania,* que forma el segundo volumen de su obra *Las grandes corrientes de la literatura en el siglo XIX.*

sociales, surge y se fortalece allí donde existe la simpatía mutua y la comprensión entre una considerable parte de la sociedad y los hombres que se interesan más o menos activamente por la obra artística.

Lo bien fundado de esta afirmación se demuestra definitivamente con el siguiente hecho: cuando estalló la tempestad vivificadora de la revolución de febrero de 1848, muchos de aquellos artistas franceses que habían participado de la teoría del «arte por el arte» la rechazaron completamente. Hasta Baudelaire, a quien Gautier ha señalado como el modelo de artista absolutamente convencido de la autonomía incondicional del arte, publicó el periódico revolucionario *Le Salut Public.* Este período cesó pronto, es verdad, pero Baudelaire, aún en el año 1852, en el prólogo a *Chansons,* de Pierre Dupont, llamaba pueril la teoría del «arte por el arte» y anunciaba que el arte debe servir los fines sociales. Solamente el triunfo de la contrarrevolución devolvió definitivamente a Baudelaire y a otros artistas afines a él su predisposición hacia la «pueril» teoría del «arte por el arte». Una de las lumbreras futuras de los «parnasianos», Leconte de Lisle, caracterizó muy claramente el sentido psicológico de dicho cambio en el prefacio a sus *Poèmes antiques,* cuya primera edición se publicó en el año 1852. Dice en él «que la poesía ya no se dirige a engendrar las acciones heroicas ni a inspirar la moral social, porque hoy

en día, como en todas las épocas de decadencia literaria, su lengua sagrada no puede expresar sino las mezquinas impresiones personales... y no es apta para enseñar al hombre» (1). Dirigiéndose a los poetas, Leconte de Lisle les dice que han sido maestros hasta entonces, pero que el género humano ahora los ha superado. Según las palabras del futuro parnasiano, la tarea del poeta consiste en «dar vida ideal a lo que no tiene vida real». Con estas profundas palabras se descubre todo el misterio psicológico de la tendencia del «arte por el arte». Aun tendremos ocasiones de mencionar el prefacio de Leconte de Lisle que acabamos de citar.

---

(1) *Poèmes antiques*. París. 1852; préface, pág. 7.

CAPITULO IV

Para terminar con este aspecto del problema, añadiré que todo régimen político prefiere siempre el concepto utilitario, en cuanto sirve a sus intereses. Esto es comprensible; corresponde a sus intereses dirigir todas las ideas al servicio de la causa que defienden. Y como el poder político es a veces revolucionario, pero con más frecuencia es conservador o absolutamente reaccionario, se deduce de ello que la concepción utilitaria del arte no era sólo preferentemente defendida por los revolucionarios o en general por las gentes de pensamiento avanzado. La historia de la literatura rusa demuestra muy elocuentemente que tampoco fueron ajenos a tal concepción los conservadores. Expondremos algunas ejemplos. En el año 1814 se publicó la primera parte de la novela de V. J. Narejni *El Gil*

Blas ruso o las aventuras del conde Gavrila Seménovich Chistiakov. Esta novela fue prohibida entonces por acuerdo del ministro de Instrucción Pública, conde Razumovsky, quien emitió con este motivo la siguiente opinión sobre la relación de las bellas letras con la vida:

«Ocurre a menudo que los autores de novelas, aunque aparentemente combatan los vicios, los pintan con tal colorido y tantos detalles, que arrastran hacia ellos a la gente joven. Sería preferible que no los aludiesen. Sea cual fuere el valor literario de la novela, no debe publicarse sino cuando tienen un objetivo verdaderamente moral.» Como se ve, Razumovsky creía que el arte no podía servir a su propia finalidad.

De la misma manera entendían el arte aquellos servidores de Nicolás I a los cuales les era imposible por su posición oficial prescindir de algún concepto del arte. Se recordará que Benkendorf procuró dirigir a Pushkin por el sendero del bien. Ostrovsky también gozó de los cuidados del Gobierno. Cuando en marzo de 1850 vio la luz su comedia *Entre amigos no se pierde nada,* y algunos «cultos» aficionados a la literatura... y al comercio empezaron a temer que la obra ofendiese a los negociantes, el ministro de Instrucción Pública, conde P. A. Shirinsky-Shijmatov, encargó al inspector de Educación de la región de Moscú que llamase a

su despacho al dramaturgo incipiente, para «demostrarle que el fin doble y útil del talento debe consistir no sólo en la representación de lo ridículo y lo malo, sino también en su censura justa; no sólo en la caricatura, sino en la divulgación de un alto sentimiento moral; en la oposición de la virtud al vicio; en fin, en la afirmación, importantísima para la vida social y personal, de que el crimen halla su digno castigo incluso en la Tierra».

El mismo emperador Nicolás I consideraba los problemas del arte principalmente desde el punto de vista de la «moral». Como es sabido, participó de la opinión de Benkendorf sobre lo provechoso de la domesticación de Pushkin. De la obra de Ostrovsky *No te sientes en coche ajeno*, escrita cuando este autor había caído bajo la influencia de los «eslavófilos» y decía en los banquetes frívolos que él, con la ayuda de algunos amigos, «desviaría hacia atrás todo lo hecho por Pedro el Grande», el emperador hablaba elogiosamente: «Ce n'est pas une pièce, c'est une leçon.» Para no multiplicar los ejemplos, me limitaré a mencionar los dos siguientes hechos: la revista *El Telégrafo de Moscú (Moskovsky Telegraf)*, dirigida por Nicolás Polevoy, desapareció definitivamente en la opinión del Gobierno y fue suspendida cuando publicó opiniones desfavorables sobre la obra patriótica de Kúkolnik *La mano del Altísimo salvó a la patria*. Pero cuando el mismo Ni-

colás Polevoy escribió las obras patrióticas *El abuelo de la flota rusa* y *El negociante Igolkin*, entonces, como refiere su hermano, el soberano llegó a admirar su talento dramático. «El autor tiene extraordinarias dotes —decía—; tiene que escribir, escribir y escribir. Esto es lo que debe escribir (al llegar a esto el emperador sonreía) y no publicar la revista.» (1).

No hay que creer que los gobernantes rusos hayan sido una excepción. No; un representante tan típico del absolutismo como fue en Francia Luis XIV estaba persuadido con no menos firmeza de que el arte no puede servir como fin, sino que debe contribuir a la educación moral de la gente. Toda la literatura y el arte correspondientes al siglo de Luis XIV están impregnados de este criterio. Napoleón I también estimaba la teoría del «arte por el arte» como una perjudicial fantasía de «ideólogos» desagradables. Pretendía igualmente que la literatura y el arte sirvieran a los fines morales. Y, en parte, lo ha conseguido mucho, porque, por ejemplo, en la mayoría de los cuadros que se exhibían en las Exposiciones de aquel tiempo —los «Salones»— se representaban las hazañas militares del Consulado y del Imperio. Su nieto, Napoleón III, ha seguido sus huellas, aunque con menos éxito.

(1) Véanse las *Memorias* de Ksenofont Polevoy.

También quiso obligar a que el arte y la literatura sirviesen a lo que él llamaba moralidad. En noviembre de 1852, el profesor lyonés Laprade se reía mordazmente de esta aspiración bonapartista por conseguir arte moral, en la sátira titulada *Les Muses d'Etat*. Predecía en ella que pronto llegaría la época en que las musas estatales sometieran la razón humana a la disciplina militar, y entonces reinaría el orden y ningún escritor se atrevería a expresar descontento:

Il faut être content s'il pleut, s'il fait soleil,
s'il faut chaud, s'il fait froid: ayez le teint vermeil,
je déteste les gens maigres, à face pâle;
celui qui ne rit pas mérite qu'on l'empale, etc.

Haré notar de paso que por esta sátira ingeniosa Laprade fue privado del cargo de profesor. El Gobierno de Napoleón III no toleró burlas sobre las «musas del Estado».

Pero dejamos las esferas gubernamentales. Entre los escritores del Segundo Imperio se encuentran hombres que repudiaban la teoría del «arte por el arte», y no por consideraciones progresistas. Alexandre Dumas hijo declaró categóricamente que las palabras «el arte por el arte» no tenían ningún sentido. Con sus dramas *Le fils naturel* y *Le père prodigue* perseguía ciertos fines sociales. Creía conveniente

apoyar con sus obras a «la vieja sociedad», la cual, según su expresión, se derrumbaba en todas partes.

En el año 1857, Lamartine, haciendo el balance de la actividad literaria de Alfred de Musset, que acababa de fallecer, lamentó que no hubiese servido como expresión de las creencias religiosas, sociales, políticas o patrióticas de su época, y reprochó a los poetas contemporáneos el que se olvidasen del contenido de sus obras por cuidar de la forma externa. En fin —para indicar también un ejemplo literario de menos importancia—, Maxime du Camp exclamaba, censurando la manía exclusiva de la forma:

> La forme est belle, soit: quand l'idée est au fond
> où est — ce donc qu'un beau front, qui n'a pas de [cervelle?

El mismo Du Camp ataca al jefe de la escuela romántica en la pintura, del que dice: «Semejante a ciertos literatos que han creado el arte por el arte, el Sr. Delacroix ha inventado el «color por el color». La historia de la Humanidad le sirve sólo como motivo para la combinación de los matices.» Según la opinión del mismo escritor, la escuela del arte por el arte no volvería a encontrar otra vez su época.

Tanto Lamartine como Maxime Du Camp y Ale-

xandre Dumas hijo están fuera de toda sospecha en lo que se refiere a tendencias destructoras. Negaban la teoría del arte por el arte, no porque quisieran cambiar el orden burgués por otro estado social, sino porque querían afianzar las relaciones burguesas, extraordinariamente conmovidas por el movimiento emancipador del proletariado.

Desde este punto de vista discrepaban de los románticos, especialmente de los parnasianos y de los primeros realistas, porque se conformaban mejor que aquéllos con el modo de vivir burgués. Allí donde unos se mostraban como conservadores optimistas, los otros aparecían como conservadores pesimistas.

De todo esto se deduce con una claridad manifiesta que la teoría utilitaria del arte lo mismo se amolda al criterio conservador que al revolucionario.

La disposición hacia tal punto de vista supone solamente una condición: vivo y activo interés hacia un determinado orden social o ideal colectivo. Esta disposición se pierde cuando desaparece el interés por una u otra causa.

Ahora veamos cuál de estas dos opiniones sobre el arte es más favorable a su progreso.

Al igual que todas las cuestiones sobre la vida social y el pensamiento colectivo, esta cuestión no permite dar una solución absolutamente incondicio-

nal. Todo depende de las condiciones de tiempo y de lugar.

Recordemos a Nicolás I y a sus lacayos. Querían hacer de Pushkin, Ostrovsky y de otros artistas de su época servidores de la moral, tal y como entendía ésta el cuerpo de gendarmes.

Supongamos por un momento que hubieran realizado su propósito. ¿Qué habrían conseguido? No es difícil contestar. Las musas de losartistas que se hubieran sometido a esa dictadura, convirtiéndose en musas del Estado, demostrarían signos evidentes de decadencia y perderían engrado sumo fuerza, encanto y veracidad.

El verso de Pushkin *A los calumniadores de Rusia* no puede en modo alguno ser comparado con sus mejores producciones poéticas. La obra de Ostrovsky *No te sientes en coche ajeno*, piadosamente calificada de «útil lección», sólo Dios sabe lo valiosa que es. Sin embargo, Ostrovsky dio en esta obra sólo unos cuantos pasos en dirección de aquel ideal que trataban de llevar a cabo Benkendorf, Shirinsky-Schajmátoff y otros defensores del arte utilitario.

Supongamos que Théophile Gautier, Théodore de Banville, Leconte de Lisle, Baudelaire, los hermanos Goncourt, Flaubert, es decir, todos los románticos, los parnasianos y los primeros realistas franceses, se hubieran reconciliado con el ambiente burgués que los rodeaba y puesto sus musas al servicio de

aquellos señores que, como dijo Banville, aprecian por encima de todas las cosas una moneda de cinco francos. ¿Qué hubiera sucedido? Tampoco es difícil contestar. Los románticos, los parnasianos y los primeros realistas franceses habrían decaído mucho. Sus producciones serían mucho menos vigorosas, mucho menos verídicas y menos atrayentes. ¿Cuál de estas dos obras es superior por su mérito artístico: *Madame Bovary*, de Flaubert, o *Le gendre de monsieur Poirier*, de Augier? Creo que ni siquiera cabe preguntar. No es solamente que haya diferencias de talento. La trivialidad dramática de Augier, haciendo una verdadera apoteosis de la moderación y pulcritud burguesas, suponía inevitable mente distintos *métodos* de creación que aquellos que empleaban Flaubert, Goncourt y otros realistas, y que les hacían apartarse despectivamente de esa pulcritud y moderación.

Otra de las causas, en fin, sería el que una de estas corrientes literarias lograría atraerse más inteligencias que la otra.

¿Qué demuestra todo esto?

Demuestra precisamente aquello con lo que no podían estar conformes los románticos a estilo de Théophile Gautier, es decir, que el valor de una obra de arte se determina principalmente por el valor específico de su contenido.

Théophile Gautier decía que la poesía no sólo no

demuestra nada, sino que tampoco relata nada, y que la belleza del verso depende sólo de su musicalidad y del ritmo.

Todo lo contrario: la producción poética, y en general la obra de arte, siempre *relatan* algo, porque siempre *expresan* alguna cosa. Claro está que la relatan a su modo. El artista expresa su idea por medio de imágenes, mientras que el publicista demuestra su idea por medio de deducciones lógicas. Y si el escritor, en vez de operar con imágenes opera con deducciones lógicas, o bien si esas imágenes son inventadas por él, con objeto de llegar a la demostración de determinada idea, en ese caso deja de ser artista para convertirse en publicista, aun cuando no escriba artículos, ni tesis, sino novelas, cuentos y obras teatrales.

La cosa es bien clara. Pero de lo dicho no debemos deducir, en modo alguno, que en la producción artística la idea no tenga importancia. Es más: no puede haber producción artística que esté exenta de contenido. Hasta aquellas producciones cuyos autores estiman sólo la forma, sin preocuparse del contenido, expresan, sin embargo, una idea determinada.

Gautier, que no se preocupaba del contenido ideológico de sus producciones poéticas, aseguraba, como ya sabemos, que estaba dispuesto a sacrificar sus derechos políticos de ciudadano francés a cambio

del placer de ver el original de un cuadro de Rafael.

Lo uno está íntimamente ligado con lo otro; la preocupación exclusiva por la forma *se explica* por el absoluto indiferentismo políticosocial. La producción de los autores que estiman sólo la forma expresa siempre, como he explicado antes, una determinada y absoluta disociación de sus autores con el ambiente social que les rodea. He aquí la idea, común a todos, y de distinta forma expresada por cada uno de ellos.

Pero aun cuando no pueda haber obra de arte completamente exenta de contenido ideológico, no toda idea puede ser expresada en una obra de arte.

Ruskin lo dice magníficamente: una muchacha puede cantar su perdido amor, pero el avaro no puede cantar sobre el dinero que ha perdido. Y el mismo Ruskin señala razonadamente que el valor de la producción artística se determina por la elevación del sentimiento en ella expresado. «Interrogaos sobre cualquier sentimiento que os domine fuertemente —dice Ruskin—. ¿Puede ese sentimiento ser cantado por un poeta, puede interpretarlo de una forma elevada? Si puede hacerlo, entonces es un sentimiento elevado. En caso de que no pueda ser poetizado, o sólo pueda interpretarlo en un sentido risible, es un sentimiento bajo.» Y no puede ser de otro modo. El arte es un medio de contacto espiritual entre los hombres. Y cuanto más elevado sea el

sentimiento expresado por determinada obra de arte, tanto más fácilmente logrará conseguir su misión.

¿Por qué el avaro no puede hacer poesías sobre el dinero que ha perdido? Muy sencillo: porque si cantase su dinero perdido, la poesía no impresionaría a nadie, es decir, no podría servir de medio de relación entre él y los demás hombres.

Se me podrán indicar las canciones guerreras y acerca de ellas decir: «¿Acaso la guerra es un medio de relación entre los hombres?» Replicaré que la poesía guerrera, al expresar odio hacia el enemigo, alaba al mismo tiempo la abnegación de los combatientes, su disposición de morir por la patria, por su nación, etc. Precisamente en la medida que expresa esta disposición sirve de medio de relación entre los hombres en los límites de tribu, comunidad, imperio, límites que se determinan por el grado de desarrollo cultural alcanzado por la Humanidad o por una parte de ella.

I. S. Turgueneff, que no sentía simpatías hacia los defensores de la idea del arte utilitario, dijo en cierta ocasión: «La Venus de Milo es más innegable que los principios del año 1789.»

Y tenía razón. Pero ¿qué quiere decir esto? No precisamente aquello que quería demostrar I. S. Turgueneff.

En el Mundo hay muchos hombres que no so-

lamente «dudan» de los principios del año 1789, sino que ni siquiera tienen sobre ellos la más ligera noción. Preguntadle al hotentote, que no ha pasado por la escuela europea, lo que piensa sobre dichos principios. Os convenceréis de que no ha oído nunca hablar de ellos. Pero el hotentote no sólo desconoce los principios de 1789; también ignora a la Venus de Milo. Y aun en el caso de que la llegase a ver, evidentemente «dudaría» de ella. Tiene su propio ideal de belleza, cuyas reproducciones encontramos frecuentemente en las obras de antropología, con el nombre de la Venus Hotentote.

La Venus de Milo, indudablemente, entusiasma sólo a una parte de los hombres de raza blanca. Para éstos representa una verdad más innegable que los principios del 89. Pero, ¿por qué razón? Unicamente porque esos principios expresan relaciones que corresponden sólo a una fase determinada de desarrollo de la raza blanca, período en que se afirmaba el orden burgués en su lucha contra el feudalismo (1),

---

(1) El segundo artículo de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, acordado por la Asamblea Constituyente Francesa en sus sesiones del 20-26 de agosto del año 1789, dice: «El objeto de toda asociación política es la conservación de los derechos naturales e imprescriptibles del hombre. Estos derechos son la libertad, la propiedad, la seguridad y la resistencia a la opresión.» La preocupación por la propiedad demuestra el carácter burgués del movimiento que se levanta a otro, mientras

mientras que la Venus de Milo es un ideal tan femenino que corresponde a muchas fases del mismo desarrollo. A muchas, pero no a todas.

Los cristianos tenían su ideal femenino de belleza. Podemos encontrar un ejemplo en las santas bizantinas. Es sabido que los adoradores de dichas santas no *concedían ninguna importancia* a la Venus de Milo ni a las Venus en general. Las calificaban de diabólicas y las exterminaban en todo lugar donde tenían ocasión de hacerlo.

Después vino el período en que las antiguas «hijas del diablo» empezaron a gustar de nuevo a los hombres de raza blanca. Preparó dicho período el movimiento emancipador de los ciudadanos de la Europa Occidental, movimiento que precisamente expresó en la forma más evidente los principios del año 1789.

Por esta causa, a pesar de Turgueneff, podemos afirmar que la Venus de Milo se hacía tanto más comprensible para la nueva Europa cuanto más maduraba entre sus habitantes la idea de la Declaración de los principios de 1789. Esto no es una pararoja; es un hecho histórico.

que el reconocimiento del derecho de la «resistencia a la opresión» demuestra que el movimiento estaba en sus comienzos, y tropezaba con una fuerte resistencia de parte de la aristocracia mundana y clerical. En junio del año 1848 la burguesía francesa dejó de reconocer el derecho del ciudadano de oponerse a la opresión.

Todo el sentido de la historia del arte de la época del Renacimiento, considerado desde el punto de vista de la comprensión de lo bello, consiste precisamente en que el ideal monástico cristiano del exterior humano va siendo desplazado gradualmente hacia un plano secundario y sustituido por aquel ideal terreno de cuya aparición era causa el movimiento emancipador de las ciudades, y cuyo desenvolvimiento se apoyaba en los recuerdos de las antiguas «hijas del diablo».

Ya Belinsky, que afirmaba con razón, en el último período de su actividad literaria, que «el arte puro, incondicional, o, como dicen los filósofos, el arte absoluto, no ha existido nunca en ningún país», admitía, sin embargo, que «las producciones pictóricas de la escuela italiana del siglo XVI se aproximaban hasta cierto punto al ideal del arte absoluto, pues son creaciones de una época durante la cual el arte preocupaba por completo a la parte culta de la sociedad y constituía su principal interés». Como ejemplo citaba a la «*Virgen de Rafael,* esa obra maestra de la pintura italiana del siglo XVI», es decir, la llamada *Virgen de San Sixto,* que se halla en la Galería de Dresde.

Pero las escuelas italianas del siglo XVI compendian el largo proceso de lucha entre el ideal terreno y el ideal monástico cristiano; y por muy excepcional que fuera el interés que en el elemento culto de la

sociedad del siglo XVI se despertaba por el arte (1), es indiscutible que las vírgenes de Rafael constituyen una de las más características expresiones artísticas de la victoria del ideal terreno sobre el ideal monástico cristiano.

Esto se puede afirmar sin exageración de ninguna clase, aun tratándose de aquellas que fueron pintadas todavía en el período en que Rafael trabajaba bajo la influencia de su maestro Peruggino, donde en los rostros aparece reflejado un sentimiento puramente religioso. Pero a través de ese exterior religioso se percibe una fuerza tan grande y una tan sana alegría de vida puramente terrenal que ya no tiene nada de común con las púdicas vírgenes de los maestros bizantinos. Las producciones de los maestros italianos del siglo XVI tenían tan poco de creaciones de «arte absoluto» como las producciones de todos los maestros precedentes, comenzando por Cimabue y por Duccio di Buoninsegna.

Arte semejante no ha existido nunca. Y si Tur-

(1) Ese interés excepcional, de imposible negación, indica que en el siglo XVI existía un desacuerdo insoluble entre los hombres amantes del arte, por una parte, y el ambiente social que los rodeaba, por otra. Ese desacuerdo fue el que entonces dio lugar a la gravitación hacia el arte puro, es decir, hacia el arte por el arte. En épocas anteriores, en tiempo de Giotto, por ejemplo, no existía ni el desacuerdo ni la gravitación indicados.

gueneff cita a la Venus de Milo como producto de tal arte, es debido solamente a que él, como todos los idealistas, se equivoca al apreciar el verdadero camino del desarrollo estético de la Humanidad.

El ideal de belleza prevaleciente en determinado tiempo, en determinada sociedad o en determinada clase de una sociedad, tiene su raíz, parte en las condiciones biológicas del desarrollo del género humano, que crean particularidades de raza, y parte en las condiciones históricas del nacimiento y de la existencia de esta sociedad o clase. Y precisamente por esto el ideal de belleza suele ser siempre muy rico en determinado contenido que no es del todo absoluto, es decir, incondicional. Quien se hace adorador de la «belleza pura» no se independiza por ello de las condiciones biológicas, históricas y sociales que determinan su gusto estético, sino que cierra los ojos más o menos conscientemente a esas condiciones.

Así acontecía, dicho sea de paso, con los románticos como Théophile Gautier. He dicho ya que el interés exclusivo por la forma de las producciones poéticas se encuentra íntimamente ligado en sus causas con la indiferencia políticosocial. Este indiferentismo elevaba el mérito de sus creaciones poéticas por cuanto lo impedía apasionarse por la trivialidad, pulcritud y moderación burguesas. Pero a la vez rebajaba este mérito por cuanto limitaba el

horizonte de Gautier y le impedía asimilar las ideas avanzadas de su tiempo.

Tomemos el ya conocido prefacio de *Mademoiselle de Maupin,* que contiene manifestaciones de arrebato casi infantil contra los defensores de la idea utilitaria del arte. Gautier exclama: «¡Dios mío: qué estúpida es la pretendida capacidad del género humano hacia su propio perfeccionamiento, que tanto se nos ha repetido últimamente! ¿Se puede admitir la idea de que la máquina humana sea susceptible de perfeccionamiento y que después de arreglar parte de su engranaje podamos lograr que se realicen sus operaciones con mayor facilidad?» (1).

Para probar que esto no es así, Gautier cita al mariscal De Bassompierre, quien vaciaba de un golpe una bota entera de vino a la salud de sus cañones. Hace notar que hubiera sido tan difícil pretender superar a ese mariscal, en lo que se refiere a la bebida, como a un hombre contemporáneo ganar en capacidad digestiva a Milón de Crotona, que se tragaba un buey entero.

Estas observaciones, completamente exactas por sí mismas, son características en grado sumo de la teoría del arte por el arte, en la forma que fue adoptada por los románticos consecuentes.

Podría preguntarse: ¿Quién inculcó a Gautier

(1) *Mademoiselle de Maupin*; préface, pág. 23.

estas doctrinas sobre la capacidad de perfeccionamiento del género humano? Los socialistas, principalmente los saint-simonianos, que tenían un gran éxito en Francia poco tiempo antes de aparecer la novela *Mademoiselle de Maupin.* Es a los saint-simonianos a quienes se dirigen sus observaciones, completamente exactas por sí mismas, sobre la dificultad que representaría superar al mariscal De Bassompierre en la bebida y a Milón de Crotona en glotonería. Pero estas mismas consideraciones, exactas por sí mismas, están completamente fuera de lugar empleadas contra los saint-simonianos. Aquel perfeccionamiento del género humano de que ellos hablaban no tiene nada de común con el aumento de volumen del estómago. Los saint-simonianos tenían en cuenta el perfeccionamiento de la organización social, en interés de la parte más numerosa de la población, es decir, de su parte productora. Calificar de estupidez tal tarea y plantear la cuestión de que su solución traería consigo el aumento de la capacidad humana de llenarse de vino o de atragantarse de carne, significaba revelar precisamente aquella limitación burguesa que quemaba tanto la sangre a los jóvenes románticos.

¿Cómo sucedió esto? ¿De qué modo la limitación burguesa penetró en los razonamientos de aquel escritor que precisamente creía que todo el sentido de su vida era la lucha a muerte contra ella?

Ya he contestado más de una vez a esta pregunta, en otra ocasión, comparando la disposición de ánimo de los románticos con la de David y sus amigos. Dije entonces que los románticos, sublevándose contra los gustos y costumbres burguesas, en nada se oponían a la oganización social burguesa. Ahora examinaremos esto más detenidamente.

Algunos románticos, por ejemplo, George Sand, durante los años de su acercamiento a Pierre Leroux, simpatizaron con el socialismo. Pero esto constituía una excepción. La regla general era que, sublevándose contra la mediocridad burguesa, los románticos no vieran al mismo tiempo con buenos ojos los sistemas socialistas, en los que se preconizaba la necesidad de reformas sociales. Los románticos querían modificar las costumbres sociales sin modificar en nada la organización social. Es evidente por sí mismo que esto es imposible. Por eso, la sublevación de los románticos contra «el burgués» traía consigo tan pocas consecuencias prácticas como el desdén de los «fuchs» (estudiantes turbulentos) de Heilderberg hacia los filisteos.

El levantamiento romántico contra «los burgueses» fue completamente estéril desde el punto de vista práctico. Pero su esterilidad práctica contenía importantes consecuencias literarias; comunicó a los héroes románticos aquel carácter imaginativo e irreal, que al final condujo al fracaso de la escuela.

El carácter irreal de los héroes de ningún modo pudo ser reconocido como mérito en la obra artística, por lo cual, junto a la parte positiva que hemos indicado más arriba, es menester indicar determinada parte negativa: *si bien las obras de arte de los románticos ganaban mucho gracias a los ataques de sus autores contra "los burgueses", perdían mucho por otra parte a consecuencia de la esterilidad práctica de este ataque.*

Los primeros realistas franceses ponen ya todo su empeño en eludir el principal defecto de las producciones románticas: el carácter poco real de sus héroes. En las novelas de Flaubert no hay ni vestigio de la idealidad romántica (excepto, tal vez, en *Salammbô* y en *Les Contes)*.

Los primeros realistas continúan sublevándose contra los burgueses, pero ya en otra forma. No tratan de oponer a los burgueses mediocres sus extraordinarios héroes, sino de hacer de los mediocres objeto de una representación artísticamente exacta. Flaubert creía su deber considerar el ambiente social por él representado de una manera tan objetiva como el naturalista considera la naturaleza. «Hay que tratar a los hombres como si fueran mastodontes o cocodrilos, dice Flaubert. ¿Acaso es posible entusiasmarse por los cuernos de los unos y las mandíbulas de los otros? Mostradlos, disecadlos, metedlos en frascos de alcohol; he aquí todo. Pero no

pronunciéis sobre ellos fallos morales, porque, vosotros mismos, ¿quiénes sois para ello, pequeños renacuajos?» Y así Flaubert conseguía permanecer neutral, por cuanto los personajes por él representados en sus obras adquirían el valor de tales documentos, el estudio de los cuales sin duda alguna es indispensable para todos los que se ocupan de la investigación científica y de los fenómenos psicológico-sociales. El objetivismo era una parte valiosa de su método; pero permaneciendo objetivo en el proceso de su creación artística, Flaubert no dejaba de ser muy subjetivo en la apreciación de los movimientos sociales de su tiempo. En él, como en Théophile Gautier, el excesivo desprecio hacia los «burgueses» se completaba con una franca antipatía hacia todos aquellos que, en una u otra forma, atentaban contra las relaciones sociales burguesas. En él, esta antipatía era aún mayor. Era un decidido enemigo del sufragio universal, al cual calificaba de «vergüenza de la mente humana». «Con el derecho general del voto, escribía a George Sand, el número reinaría sobre la inteligencia, sobre la instrucción, sobre la raza y hasta sobre el dinero, que vale más que el número.» (Argent... vaut mieux que le nombre.) En otra carta dice que el sufragio universal es más necio que el derecho divino.

La sociedad socialista se le presentaba como un «enorme monstruo que se engullía toda acción in-

dividual, toda personalidad, toda idea, y que tendría por resultado dirigir y hacer todo por sí solo». Vemos con esto que este aborrecedor de los «burgueses» coincidía por completo, con sus ideas negativas de la democracia, con los más limitados ideólogos burgueses.

Este mismo rasgo se puede observar en todos los que en su época eran defensores del arte por el arte. En su ensayo sobre la vida de Edgar Poe, Baudelaire, que había olvidado ya hacía tiempo su revolucionario *Salut Public,* dice que «hay sólo tres seres respetables: el cura, el guerrero y el poeta». Esto ya no es conservadurismo, sino disposición reaccionaria. Un reaccionario semejante es también Barbey d'Aurevilly. En su libro *Les poètes,* hablando de las obras poéticas de Laurent Pichat, reconoce que éste podría ser un gran poeta «si quisiera pisotear el ateísmo y la democracia, estas dos vergüenzas de su pensamiento» (1).

Desde aquel período en que Théophile Gautier escribió (mayo del año 1835) el prefacio de *Mademoiselle de Maupin,* sucedieron muchas cosas. Los saint-simonianos, que antes se habían limitado a divulgar consideraciones sobre la capacidad de perfeccionamiento del género humano, proclamaban en voz alta la necesidad de una reforma social. Es

Les poétes, pág. 260.

más: al igual que la mayoría de los socialistas utopistas, se mostraban decididos partidarios del desarrollo social pacífico, y, por lo tanto, eran no menos decididos enemigos de la lucha de clases. Por otra parte, los socialistas utopistas esperaban todo, en primer lugar, de la plutocracia. No creían en la propia iniciativa del proletariado. Pero los sucesos del año 1848 mostraron que sólo era una amenaza.

Después del año 1848, el problema no consistía ya en saber si los plutócratas accederían o no a mejorar la suerte de los desheredados, sino en saber quién iba a vencer en la lucha entre ambos. Las relaciones de clases de la nueva sociedad se simplificaron en sumo grado. Entonces todos los ideólogos burgueses comprendieron que el problema consistía en averiguar si sería posible o no retener a la clase trabajadora en la esclavitud económica.

La conciencia de esto ha penetrado también en el espíritu de los partidarios del arte para los ricos. Uno de los más significados de ellos por su personalidad en la ciencia. Ernest Renan, pedía en su obra *La réforme intelectuelle et morale* un Gobierno fuerte «que obligue a los buenos aldeanos a hacer nuestra parte de trabajo mientras nosotros especulamos».

Esa interpretación de los ideólogos burgueses del sentido de la lucha entre la burguesía y el proletariado, que actualmente es mucho más clara que an-

tes, no ha podido por menos de ejercer una influencia fortísima sobre el carácter de aquellas «especulaciones» a que ellos se dedicaban. El viejo Eclesiastés dice exactamente: «Oprimiendo a los otros, el sabio se hace estúpido.» El descubrimiento por los ideólogos burgueses del misterio de la lucha entre su clase y el proletariado, trajo consigo el que fueran perdiendo gradualmente la capacidad para la serena investigación científica de los fenómenos sociales. Esto rebajó mucho el valor intrínseco de sus trabajos, más o menos profundos. Si antes la economía política burguesa pudo presentar a un gigante del pensamiento como David Ricardo, ahora nos ofrece como ejemplo unos cuantos charlatanes como Charles Frédéric Bastiat. En la filosofía ha venido a consolidarse cada vez más la reacción idealista, cuya esencia consiste en la aspiración conservadora de armonizar los progresos de las ciencias naturales con la vieja tradición religiosa, o sea, para expresarnos más exactamente, de conciliar el oratorio con el laboratorio (1).

---

(1) On veut, sans contradiction, aller succesivement à son laboratoire et à son oratoire — decía hace diez años Grassé, catedrático de Medicina clínica en Montpellier. Dicha opinión la repiten entusiásticamente los teóricos al estilo de Jules Bouris, autor del libro *Breviaire de l'histoire du matérialisme,* escrito con la misma tendencia que la conocida obra de Lange sobre el mismo tema. Véase el artículo «Oratoire et laboratoire» en la compilación de

Tampoco ha dejado el arte de seguir esta corriente general. Ya veremos a qué absurdos condujo la influencia de la reacción idealista actual a algunos pintores modernísimos. Por de pronto, dejemos sentado lo siguiente:

El modo de pensar conservador, y en cierta forma hasta reaccionario, de los primeros realistas, no les ha impedido estudiar bien el ambiente que les rodeaba y rear obras de gran valor artístico. Pero no cabe duda de que limitaron mucho su campo de observación. Apartándose con hostilidad del gran movimiento emancipador de su época, analizaban todo como si fueran «mastodontes» o «cocodrilos», sin tener en cuenta que se trataba de los más interesantes ejemplares, dotados todos ellos de una gran riqueza de vida interior. Su observación objetiva del ambiente que estudiaban significaba claramente la falta de compenetración y simpatía hacia él. Dado su conservadurismo, su observación sólo apreciaba una cosa: las pequeñas ideas y las pequeñas pasiones que surgen de la trivial existencia burguesa; con esto no podían ellos simpatizar. Pero esa falta de simpatía hacia las cosas que observaban y representaban, trajo en seguida, como consecuencia, el

---

Soures *Campagnes nationalistes,* Paris, 1902. Véase en la misma compilación el artículo «Sciences et Religion», cuya idea principal se expresa con estas conocidas palabras de Du Bois-Reymond: *ignorabus et ignorabimus.*

desinterés hacia ellas. El naturalismo, al cual dieron comienzo con sus obras notables los escritores aludidos, se encontró pronto en un «callejón sin salida, o mejor dicho, en un túnel con la salida obstruida», según la expresión de Huysmans. Hicieron un tema de todo, incluso de la sífilis, según dijo también el propio Huysmans. Pero para ellos no existía el movimiento obrero actual. No olvido, por cierto, que Zola ha escrito *Germinal.* Pero dejando de lado las partes débiles de esta novela, tampoco se debe olvidar que el método llamado experimental, de Zola, no ha sido muy apropiado para el estudio y representación artística de los grandes movimientos sociales, aun teniendo en cuenta que el mismo Zola llegó a inclinarse al socialismo, según él decía. Este método ha estado relacionado estrechamente con el punto de vista del materialismo que Marx llamó biológico, el cual no comprende que las acciones, inclinaciones, gustos, costumbres e ideas del hombre *social* puedan hallar explicación suficiente en la *fisiología* o en la *patología,* pues dependen de las *relaciones sociales.* Siendo partidarios de dicho método los artistas, han podido estudiar y pintar sus «mastodontes» y «cocodrilos» como individuos y no como miembros del gran conjunto. Eso es lo que pensaba Huysmans cuando decía que el naturalismo estaba en un callejón sin salida, y que ya no tenía más recurso que narrar de nuevo «el amor del pri-

mer comerciante de vinos con la primera tendera que se encuentre». Las narraciones sobre semejantes cosas pueden tener interés en el caso de que aclaren algún aspecto de las relaciones sociales, como ocurrió con el realismo ruso. Pero el interés social está ausente de los realistas franceses. Como consecuencia de ello, las representaciones del «amor del primer comerciante de vinos con la primera tendera que se encuentre» se hicieron a fin de cuentas, no solamente poco interesantes, sino fastidiosas y hasta abominables. El propio Huysmans fue naturalista purísimo en sus primeras obras, por ejemplo, en la novela *Les soeurs Vatard.* Pero llegó a hastiarse de la representación de los «siete pecados mortales» (otra vez sus palabras), y se apartó del naturalismo.

En su extraña novela *A Rebours*, que es en algunos pasajes muy aburrida, pero que resulta muy instructiva a consecuencia de sus mismos defectos, representó en la persona de Des Esseintes, o mejor dicho, inventó, a un superhombre original, sacado de la aristocracia decadente, cuyo orden de vida debía representar la plena negación de la vida del «comerciante de vinos» y de «la tendera». La invención de tipos semejantes comprobaba otra vez la exactitud del pensamiento de Leconte de Lisle de que allí donde no hay vida real, la misión de la poesía consiste en crear vida ideal. Pero la vida ideal

de Des Esseintes está exenta en tal alto grado de todo carácter humano, que su invención no ha abierto de por sí la menor salida del «callejón». Y así ocurrió que Huysmans cayó en el misticismo, sirviendo éste de salida «ideal» de la situación, de la cual era imposible salir siguiendo el camino realista. En estas circunstancias, era muy natural.

Ahora bien, veamos lo que ocurre.

Un artista que se hace místico no desprecia del todo el contenido ideológico, pero le concede carácter original. El misticismo es también una idea, pero oscura, amorfa, como la niebla, que está en enemistad mortal con la razón. El místico está dispuesto, no solamente a relatarnos asuntos, sino a probárnoslos. Pero lo que relata es algo fantástico, y en sus pruebas toma como punto de partida la negación del buen sentido. El ejemplo de Huysmans demuestra nuevamente que la obra artística no puede prescindir del contenido ideológico. Pero cuando los artistas no quieren ver las importantísimas corrientes sociales de su época, entonces se rebaja muchísimo el valor intrínseco de las ideas que expresan en sus obras, y de ello se resiente inevitablemente su producción literaria.

Esta circunstancia tiene tanta importancia para la historia del arte y la literatura, que debemos examinarla detenidamente desde distintos aspectos. Pero antes de llevar a cabo esta tarea, resumamos

las conclusiones a que nos ha conducido la investigación anterior.

La inclinación hacia el arte por el arte se manifiesta y se fortalece allí donde existe el desacuerdo insoluble entre la gente que se ocupa del arte y el medio social que la rodea. Ese desacuerdo se refleja en la obra artística tanto o más ventajosamente cuanto que ayuda a los artistas a elevarse sobre el medio que los rodea.

Tal es el caso de Pushkin en la época de Nicolás I. Y también el de los románticos, parnasianos y primeros realistas en Francia.

Múltiples ejemplos probarían que esto fue así siempre allí donde existía dicho desacuerdo. Pero los románticos, parnasianos y realistas, sublevándose contra la trivialidad del medio social que les rodeaba, no por eso eran enemigos de aquellas relaciones sociales engendradoras de dichas costumbres. Por el contrario, maldiciendo a la burguesía, apreciaban el orden burgués, instintivamente primero, conscientemente después. Y cuanto más se reforzaba en la Europa moderna el movimiento emancipador que iba contra todo el orden burgués, tanto más conscientemente se aferraban a este orden los partidarios franceses del arte por el arte. Y cuanto más consciente se hacía esa adhesión suya, menos podían ellos permanecer indiferentes hacia el contenido ideológico de sus obras. Pero su ceguera ante las

nuevas corrientes, encaminadas hacia la renovación de toda la vida social, convertían en erróneos, estrechos, unilaterales, sus conceptos y rebajaba la calidad de las ideas expresadas en sus obras. Como resultado natural, surgió el realismo francés, que dio lugar a las tendencias decadentes y a la inclinación hacia el misticismo en los mismos escritores que habían pasado por la escuela realista o naturalista.

Esta conclusión la comprobaremos detalladamente en el capítulo siguiente. Ahora agregaré solamente cuatro palabras acerca de Pushkin.

Cuando el poeta truena contra «el populacho», vemos en sus palabras mucha cólera, pero nunca trivialidad, a pesar de lo dicho por D. I. Písarev. El poeta reprocha a la multitud mundana, es decir, a las clases privilegiadas, pero no al pueblo verdadero, que se hallaba entonces absolutamente al margen del campo literario ruso, el que aprecie más la olla en el fogón que al Apolo de Belvedère. Esto quiere decir que para el poeta de Pushkin es insoportable su estrecho materialismo. Y nada más. Su firme decisión de no querer educar a las masas sólo demuestra su concepto absolutamente pesimista de ellas; pero en él no hay ningún sabor reaccionario. Y en esto consiste la inmensa ventaja de Pushkin sobre los defensores del arte por el arte, como Gautier. Esta ventaja es de carácter condicio-

nal; Pushkin no se burlaba de los saint-simonianos; posiblemente, ni siquiera oyó hablar de ellos. Era un hombre honrado y generoso. Pero este hombre honrado y generoso está empapado, desde la niñez, de ciertos prejuicios de clase. El impedir la explotación de una clase por otra le debía parecer una utopía hasta ridícula. Si hubiera oído hablar de planes prácticos para acabar con la explotación social, y aun más, si dichos planes hubieran producido tanto ruido en Rusia como los de los saint-simonianos en Francia, se hubiera pronunciado probablemente contra ellos en agudos artículos polémicos y en burlones epigramas.

Algunas observaciones suyas, hechas en el artículo «Ideas sobre la marcha», acerca de las ventajas de la situación del campesino esclavo (siervo) ruso, en comparación con la situación del obrero occidental europeo, hacen creer que en este caso el inteligente Pushkin podría razonar casi tan desacertadamente como razonaba el mucho menos inteligente Gautier. De este posible error ha salvado al primero el atraso económico de Rusia.

Esto es una vieja historia, pero siempre nueva. Cuando una clase vive de la explotación de otra clase, que está por bajo de ella en la escala económica, y ha alcanzado la dominación plena en la sociedad, entonces el avanzar significa para esta clase descender. He ahí en lo que consiste la solución del fe-

nómeno, a primera vista incomprensible y tal vez indemostrable, de que en los países económicamente atrasados la ideología de las clases dominantes a menudo es mucho más amplia que en los países avanzados.

Hoy en día Rusia ha alcanzado el grado de desarrollo económico en el que los partidarios de la teoría del arte por el arte son defensores conscientes del orden social fundado sobre la explotación de una clase por otra. Por eso, en nombre de la «autonomía absoluta del arte», se dicen ahora en nuestro país no pocos absurdos socialreaccionarios.

Pero en tiempos de Pushkin no existía aún tal estado de cosas. Por fortuna para él.

CAPITULO V

He dicho ya que no existe obra artística privada en absoluto de contenido ideológico. He añadido a esto que no toda idea es susceptible de servir de base para la obra artística, de dar verdadera inspiración al artista. Solamente es capaz de aquello que contribuye al mutuo acercamiento entre los hombres. Los límites posibles de este acercamiento no se determinan por el artista, sino por el grado de cultura que ha alcanzado el grupo social a que él pertenece. Pero en la sociedad dividida en clases el problema depende todavía de las relaciones recíprocas de estas clases y de la fase de desarrollo de cada una de ellas en determinado tiempo.

Cuando la burguesía solamente aspiraba a obtener su emancipación del yugo de la aristocracia mundana y clerical; cuando era una clase revolu-

cionaria, entonces arrastraba a toda la masa trabajadora, que junto con ella formaba un tercer Estado.

Y entonces los ideólogos avanzados de la burguesía eran también ideólogos avanzados de «toda la nación, a excepción de los privilegiados». En otras palabras: entonces eran relativamente extensos los límites del acercamiento espiritual entre los hombres, sirviendo de medio la obra de los artistas, que se situaban en el punto de vista burgués. Pero cuando los intereses de la burguesía dejaron de ser intereses de toda la masa trabajadora, y, particularmente, cuando llegó al choque violento con los intereses del proletariado, entonces se estrecharon mucho más los límites de este acercamiento.

Si Ruskin decía que el avaro no puede cantar acerca del dinero que ha perdido, ahora llegaba el momento en que la disposición de la burguesía era semejante a la del avaro que llora su perdido tesoro. La diferencia consiste sólo en que el avaro llora la pérdida efectiva, mientras que la burguesía pierde la tranquilidad espiritual por la pérdida que la amenaza en el porvenir. «Oprimiendo a los otros —he dicho con las palabras del Eclesiastés—, el sabio se hace estúpido.» El mismo efecto dañoso debe ejercer sobre el sabio (¡hasta sobre el sabio!) el temor de verse privado de la posibilidad de oprimir a los demás. La ideología de la clase dominante pier-

de su valor intrínseco a medida que avanza hacia su desaparición. El arte creado por su espíritu, decae.

La finalidad del presente capítulo es completar lo dicho en el capítulo anterior, examinando aún algunos de los más importantes ejemplos de la decadencia actual de la burguesía.

Hemos visto de qué modo ha penetrado el misticismo en la bella literatura actual de Francia. Le ha hecho llegar al convencimiento de su imposibilidad de limitarse a la forma sin el contenido, es decir, sin la idea, acompañado de la incapacidad para elevarse hasta comprender las grandes ideas emancipadoras de nuestra época. La misma conciencia y la misma incapacidad han traído en pos de sí otras consecuencias que han rebajado no menos que el misticismo el valor intrínseco de las obras artísticas.

El misticismo es irreconciliablemente hostil a la razón. Pero está enemistado con la razón no sólo el que cae en el misticismo. Lo está también quien defiende por una u otra causa y de uno u otro modo una idea falsa. *Cuando una idea falsa sirve de base a la obra artística aporta contradicciones intrínsecas, de las cuales sufre inevitablemente su mérito estético.*

Como ejemplo de la obra artística que sufre los efectos de la falsedad de su idea fundamental, ya

tuve ocasión de indicar el drama de Knut Hamsun *Ante la puerta real* (1). El lector me disculpará que lo recuerde nuevamente. En calidad de héroe de dicho drama aparece ante nosotros, desde luego, privado de talento, pero infinitamente presuntuoso, el joven escritor Ivar Careno. Se llama a sí mismo hombre «de ideas libres como el pájaro». ¿Sobre qué escribe este pensador libre como el pájaro? Sobre la «resistencia», sobre el «odio». ¿Contra quién aconseja hacer resistencia? Contra el proletariado. ¿Qué enseña a odiar? Al proletariado. ¿Verdad que este héroe es de los más nuevos? Tipos semejantes todavía hemos visto muy pocos, por no decir que no los hemos visto en absoluto, en las bellas letras. Pero el hombre que predica la resistencia contra el proletariado es el más firme ideólogo de la burguesía. Aquel ideólogo de la burguesía que se llama Ivar Careno se cree a sí mismo revolucionario, siendo de su misma opinión Knut Hamsun. El ejemplo de los primeros románticos franceses nos ha enseñado a ver tales «disposiciones» revolucionarias en elementos cuya característica esencial es su conservadurismo. Théophile Gautier odiaba al «burgués» y al mismo tiempo tronaba contra los hombres que decían que había llegado la hora de eliminar las relaciones sociales burguesas. Ivar Careno es evi-

(1) Véase el artículo «El hijo del doctor Stockman», de mi obra *De la defensa al ataque*.

dentemente uno de los descendientes espirituales del célebre romántico francés. Pero el descendiente ha ido mucho más lejos que su antecesor. El primero ya lucha conscientemente contra aquello que a su antecesor no le producía más que instintiva aversión (1).

---

(1) Me refiero a la época en que Gautier todavía conservaba su famoso chaleco rojo. Pero después, durante el tiempo de la Comuna de París, era ya el enemigo consciente y decidido de las aspiraciones emancipadoras de la clase obrera. Es de notar que también a Flaubert puede considerársele como precursor de las ideas de Knut Hamsun, y, si se quiere, quizá con más derecho. En uno de sus carnets se han encontrado estas expresivas notas:

«Ce n'est pas contre Dieu que Prométhée aujourd'hui devrait se revolter, mais contre le Peuple, dieu nouveau. Aux vieilles tyrannies sacerdotales, feodales et monarchiques en a succedé une autre, plus subtile, inextricable, imperieuse et qui dans quelque temps ne laissera pas un seul coin de la terre qui soit libre.»

(Véase el capítulo «Les carnets de Gustave Flaubert» en el libro de Louis Bertrand *Gustave Flaubert,* París, MCMXII, pág. 255.)

Estas son, precisamente, aquellas «ideas libres como el pájaro» a que alude Ivar Careno. Flaubert decía en la carta a George Sand del 8 de septiembre de 1871 (pág. 152):

«Je crois que la foule, le troupeau, sera toujours haissable. Il n'y a d'important qu'un petit groupe d'esprits toujours les mémes et qui se repassent le flambeau.»

(Ver Flaubert, *Correspondance,* quatrième sèrie (1869-1880), huitiéme mille, París, 1910.)

En esta misma carta se hallan los renglones citados anteriormente sobre el sufragio universal, que constituye, según Flaubert, una vergüenza para el espíritu humano, pues gracias a él la cantidad domina «hasta sobre el dinero».

En estas manifestaciones, «libres como el pájaro», reconocerá seguramente Ivar Careno sus ideas. Pero estas manifestaciones, sin embargo, no encontraron su expre-

Si los románticos eran conservadores, Ivar Careno es un verdadero reaccionario, además de un utopista por el estilo del terrateniente feroz representado por Saltycov Schedrin. Aquél quiere exterminar al proletariado como éste quería exterminar al mujik. Esta utopía llega a la máxima comicidad. Pero, en general, todas las ideas, «libres como el pájaro», de Ivar Careno llegan al colmo del absurdo. Concibe al proletariado como clase que explota a las otras clases de la sociedad. Esta es la más errónea de todas las ideas, «libres como el pájaro», de Careno. Y lo peor de todo es que esa errónea idea de su héroe es compartida, como se ve, por el mismo Knut Hamsun. Ivar Careno sufre toda clase de infortunios precisamente por odiar al proletariado y hacer «resistencia» contra él. Por ello fracasó su posibilidad de obtener la cátedra universitaria y hasta de publicar su libro. En resumen, sufre toda una serie de persecuciones de parte de aquellos burgueses entre los cuales vive y actúa. Pe-

---

sión precisa en las novelas de Flaubert. La lucha de clases en la sociedad moderna debió de avanzar mucho antes de que los ideólogos de la clase dominante sintieran la necesidad de expresar en la literatura su odio contra las aspiraciones emancipadoras del «pueblo». Pero los que llegaron a sentir esta necesidad ya no han podido defender «la autonomía ideológica absoluta». Por el contrario, han impuesto como misión a las ideas el servir de armas espirituales en la lucha contra el proletariado. Pero de esto hablaremos después.

ro ¿en qué parte del Mundo o en qué utopía existe esta burguesía que persigue tan implacablemente la «resistencia» contra el proletariado? Semejante burguesía ni ha existido jamás en parte alguna ni puede existir. Knut Hamsun puso en el fondo de su drama una idea que está en contradicción insoluble con la realidad. Y esto ha perjudicado tanto al drama, que provoca la risa precisamente en aquellas escenas en que, según el plan del autor, la marcha de la acción debería revestir caracteres trágicos. Knut Hamsun es un gran talento. Pero ningún hombre de talento puede convertir en verdad aquello que constituye su contraste directo. Los defectos enormes del drama *Ante la puerta real* son la consecuencia natural de la plena insolvencia de su idea fundamental. Y la insolvencia de su idea depende de la incapacidad del autor para comprender el sentido de aquella lucha recíproca de las clases en la sociedad moderna, de la que su drama fue una *resonancia literaria.*

Knut Hamsun no es francés. Pero eso en nada modifica el problema. Ya el Manifiesto del Partido Comunista indicó muy acertadamente que en los países civilizados, gracias al desarrollo del capitalismo, «la estrechez y el exclusivismo nacionales resultan de día en día más imposibles; de todas las literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal». Pero es cierto que Hamsun na-

ció y se educó en uno de aquellos países de Europa que no pertenecen, ni con mucho, al número de los más desarrollados económicamente. Esta circunstancia explica el absurdo verdaderamente infantil de su concepto sobre la situación del proletariado militante en la sociedad contemporánea. Pero el atraso económico de su patria no le impidió impregnarse de hostilidad para la clase obrera y de simpatía hacia la lucha contra ella, como ocurre ahora entre los intelectuales burgueses de los más avanzados países. Ivar Careno no es más que una de las variaciones del tipo nietzscheano. ¿Y qué es el nietzscheanismo? Es la nueva edición, corregida y aumentada conforme a las exigencias del novísimo período capitalista, de aquella, bien conocida por nosotros, lucha contra «el burgués» que se acomoda excelentemente, con firme simpatía, con el orden burgués.

Además, el ejemplo de Hamsun puede ser cambiado fácilmente por otro ejemplo, tomado de la actual literatura francesa.

Como uno de los más esclarecidos talentos y, lo que es más importante, como uno de los mejores dramaturgos de la Francia de hoy debe ser reconocido, sin duda alguna, François de Curel. Entre sus obras más notables se encuentra el drama en cinco actos *Le repas du lion,* poco comentado, que yo sepa, por la crítica rusa.

El principal personaje de este drama, Jean de San-

cy, se apasiona durante algún tiempo, bajo la influencia de varias circunstancias excepcionales de su infancia, por el socialismo cristiano; pero luego rompe resueltamente con él y se hace defensor elocuente de la gran producción capitalista. En la tercera escena del cuarto acto pretende demostrar a los obreros, en un largo discurso, que «el egoísmo que produce el socialismo es para la masa obrera lo mismo que la limosna para el pobre». Y como sus oyentes expresan su disconformidad con esta concepción, les explica, acalorándose paulatinamente, el papel del capitalista y de los obreros en la producción contemporánea, empleando pomposas imágenes:

«Dicen que toda una jauría de chacales sigue al león en el desierto para aprovecharse de los restos de su botín. Los chacales son demasiado débiles para poder agredir al búfalo; poco ágiles para poder alcanzar a las gacelas; toda su esperanza se concentra en las garras del rey del desierto. Al crepúsculo, el león abandona su guarida y corre rugiendo de hambre en busca de la víctima. ¡Aquí está! Da un salto poderoso, y empieza la cruel lucha; en tal mortal encuentro, la tierra se cubre de sangre, no siempre de la víctima. Luego sigue el real festín, que contemplan con atención y respeto los chacales. Cuando el león ha comido hasta hartarse, comen los chacales. ¿Acaso creéis que estos últimos

se aplacarían si el león repartiera por igual su botín con cada uno de ellos y dejara para sí un pequeño pedazo? ¡No; de ninguna manera! Aquel león virtuoso dejaría de ser león; apenas serviría para el papel de lazarillo de ciego. Dejaría de estrangular a su víctima al primer gemido, y se pondría a curarla lamiendo sus heridas. El león no es bueno sino como animal rapaz, ávido de botín, que aspira sólo a la ferocidad, a la efusión de sangre. Cuando el león ruge, a los chacales se les hace la boca agua.»

El ya claro sentido de esta alegoría se expone aún más claramente por el elocuente orador en las siguientes palabras, mucho más breves, pero igualmente expresivas: «El patrono descubre los manantiales nutritivos, de cuyas salpicaduras se aprovechan los obreros.»

Sé muy bien que el artista no es responsable del sentido de los discursos que pronuncian sus héroes. Pero nos da a comprender frecuentemente, de una u otra manera, su relación con estos discursos, por consecuencia de lo cual podemos juzgar sus propias ideas. Todo el desenvolvimiento subsiguiente del drama *Le repas du lion* demuestra que el mismo De Curel cree muy exacta la comparación hecha por Jean de Sancy del patrono con el león y de los obreros con los chacales. Es de suponer que podría repetir muy persuadido por las mismas palabras de su héroe: «Creo en el león. Me inclino ante los

derechos que le proporcionan sus garras.» Está dispuesto incluso a considerar a los obreros como chacales que se alimentan con las migajas de lo que produce el trabajo del capitalista. Concibe, como Jean de Sancy, la lucha de los obreros contra el patrono como la lucha de los envidiosos chacales contra el poderoso león. Esta comparación es precisamente la idea fundamental de su drama, con la cual relaciona la suerte de su héroe principal. Pero en esta idea no hay ni un solo átomo de verdad. Desnaturaliza el carácter real de las relaciones sociales en la sociedad moderna mucho más que los sofismas económicos de Bastiat y de todos sus múltiples correligionarios hasta Bem-Baverk. Los chacales no hacen absolutamente nada para ganar aquello de que se alimenta el león y con lo que en parte se calma su propia hambre. Pero ¿quién se atrevería a decir que los obreros de las fábricas no cooperan a la creación del producto? Es evidente que, contra todos los sofismas económicos, el producto se crea precisamente con el trabajo. Es cierto que el patrono también toma parte en el proceso de la producción, como organizador. Y en calidad de tal contribuye a la labor de los que trabajan. Sin embargo, es sabido que una cosa es el sueldo del director de la fábrica y otra es la ganancia capitalista del fabricante. Al restar el sueldo de la ganancia obtenemos el resto que aumenta la parte

del capital. Todo el problema consiste en saber por qué recibe el capital dicho resto.

Sobre la solución de este problema no hay la menor alusión en las peroraciones elocuentes de Jean de Sancy; el cual, dicho sea de paso, no sospecha que su propio lucro como uno de los principales socios de la empresa no se justificaría aun en el caso de que fuese exacta la comparación, absolutamente falsa, del patrono con el león y de los obreros con los chacales: él mismo no hacía absolutamente nada por la prosperidad de la empresa; se limitaba a recibir anualmente una importante suma. Si hay alguien parecido al chacal, que se sustenta con el esfuerzo ajeno, es precisamente el accionista, pues todo su trabajo se reduce a conservar las acciones; y aún lo es más el ideólogo del orden burgués, quien no participa en la producción y, no obstante, recoge los restos del festín capitalista. Por desgracia, el mismo Curel pertenece a esta categoría de ideólogos. En la lucha de los obreros asalariados contra el capital, él se coloca totalmente de parte de éste, representando con la mayor inexactitud las relaciones verdaderas con sus explotados.

¿Y qué es el drama de Bourget *La barricade* sino el llamamiento que a la burguesía hace el conocido artista, también indudablemente hombre de talento, invitando a todos sus miembros a que se unan para la lucha contra el proletariado? El arte burgués se

hace belicoso. Sus representantes ya no tienen derecho a decir de sí mismos que no han nacido para «las agitaciones ni para los combates». No; aspiran a los combates y no temen en modo alguno la agitación que se deriva de ellos. Pero ¿en nombre de qué se desarrollan los combates en que quieren tomar parte? ¡Ay!: en nombre del «lucro». No precisamente del lucro personal: sería equivocado afirmar que hombres como de Curel o Bourget se manifiestan defensores del capitalismo con miras de enriquecimiento personal. «El lucro» por el cual se «agitan» y aspiran a los «combates» es el lucro de toda una clase. Pero no por eso deja de ser lucro. Si esto es así, veamos lo que resulta.

¿Por qué desdeñaban los románticos a los «burgueses» de su época? Ya lo hemos visto: porque «los burgueses» apreciaban por encima de todo, según palabras de Théodore de Banville, la moneda de cinco francos. ¿Y qué defienden en sus obras los artistas semejantes a Curel, Bourget y Hamsun? Defienden aquellas relaciones sociales que emplea la burguesía como medio para producir mayor cantidad de monedas de cinco francos. ¡Qué lejos están estos artistas de los antiguos románticos! ¿Qué les alejó de ellos? Les alejó de los románticos la marcha inevitable del progreso social. Cuanto más se agudizaban las contradicciones intrínsecas propias de la forma capitalista de producción, tanto más di-

fícil llegaba a ser para los artistas que conservaban el modo de pensar burgués continuar participando de la teoría del arte por el arte y vivir encerrados en la torre de marfil, *tour d'ivoire*, según la conocida expresión francesa.

En el mundo civilizado contemporáneo no hay un solo país cuya juventud burguesa no simpatice con las ideas de Friedrich Nietzsche. Friedrich Nietzsche desdeñaba a sus contemporáneos «adormecidos» (Schläfrigen) acaso más aún que Théphile Gautier desdeñaba a «los burgueses» de su época. Pero ¿de qué son culpables según Nietzsche sus contemporáneos «adormecidos»? ¿En qué consiste su primordial defecto, causa de todos los otros? Consiste en que no saben pensar, ni sentir, ni, lo que es esencial, obrar como deben hacerlo las personas que ocupan una situación dominante en la sociedad. Dadas las actuales condiciones históricas, este reproche significa que los acusa de no haber manifestado suficiente energía y decisión en la defensa del orden burgués contra los atentados revolucionarios del proletariado. No en vano Nietzsche alude con tanta hostilidad a los socialistas.

Si Pushkin y los románticos de su época reprochaban a «la multitud» el desmedido aprecio a la buena mesa, los inspiradores de los neo-románticos modernos le reprochan que la defienden demasiado poco, es decir, que no la aprecian suficiente-

mente. Entretanto, los neo-románticos también proclaman la autonomía absoluta del arte, igual que los antiguos románticos. Pero ¿es que se puede hablar seriamente de la autonomía de aquel arte que tiene por objeto el defender conscientemente determinadas relaciones sociales? Claro que no. Este arte es indudablemente utilitario. Y si sus representantes desdeñan la obra inspirada en consideraciones utilitarias, es sencillamente una equivocación. En realidad, para ellos sólo son insoportables las consideraciones en favor de los intereses de la mayoría explotada, aunque evidentemente no por motivos de provecho personal, los cuales no pueden tener una importancia preponderante para el hombre verdaderamente entregado al arte. Y el provecho de la minoría explotadora es para ellos la ley suprema. De esta manera, la relación de un Knut Hamsun o de un François de Curel hacia el principio de utilitarismo en el arte es en realidad opuesta directamente al punto de vista sobre el mismo de Théophile Gautier o de Flaubert, aunque estos últimos tampoco han sido ajenos, como sabemos, a los apasionamientos conservadores. Desde los tiempos de Gautier y Flaubert, y gracias a la intensificación de las contradicciones sociales, estos apasionamientos han llegado a desenvolverse y arraigarse tanto en los artistas situados en el punto de vista burgués, que ahora les es incomparablemente más difícil ate-

nerse consecuentemente a la teoría del arte por el arte. Erraría mucho quien se imaginara que hoy ninguno de ellos participa ya consecuentemente de esta teoría. Pero en la actualidad, como veremos en el capítulo siguiente, una deducción de esta especie sale extraordinariamente cara.

Los neo-románticos, bajo la influencia de Nietzsche, acostumbran imaginarse que están «por encima del bien y del mal». Pero ¿qué significa esto? Significa hacer una obra histórica tal cuyos juicios no puedan sujetarse en los límites de determinados conceptos del bien y del mal, que han surgido de un determinado orden social. Y los revolucionarios franceses del año 1793, en su lucha contra la reacción, estaban indudablemente por encima del bien y del mal, es decir, contradecían con su actividad los conceptos del bien y del mal que habían surgido de las teorías del hundido antiguo régimen. Semejante contradicción, que encierra siempre honda tragedia, no puede justificarse sino porque la actividad de los revolucionarios, forzados a estar temporalmente por encima del bien y del mal, tiende a retirarse del mal ante el bien de la vida social. Para tomar la Bastilla fue preciso entablar la lucha contra sus defensores. Y en una lucha de esta especie es inevitable colocarse temporalmente por encima del bien y del mal. Pero si la toma de la Bastilla refrenó aquel despotismo que permitía encarcelar

a la gente a su antojo —«parce que tel est notre bon plaisir», la conocida expresión de los reyes absolutos franceses—, hizo, por tanto, retroceder al mal ante el bien en la vida social de Francia, y con ello justificó el que se colocasen temporalmente por encima del bien y del mal los hombres que luchaban contra el despotismo. Pero no para cuantos se colocan por encima del bien y del mal se puede hallar semejante justificación. Por ejemplo, Ivar Careno seguramente no vacilaría ni un solo momento en pasar por encima del bien y del mal para poder realizar sus «ideas libres como el pájaro». El resumen de estas ideas suyas, como sabemos, es el siguiente: la lucha irreconciliable contra el movimiento emancipador del proletariado. Por lo tanto, ponerse por encima del bien y del mal es para él dejar de molestarse por la lucha mencionada hasta por aquellos pocos derechos que ha logrado obtener la clase obrera en la sociedad capitalista. Y el éxito de su lucha no conduciría a la disminución del mal en la vida social, sino al aumento de él. Entonces, pues, su permanencia temporal por encima del bien y del mal no tendría ninguna justificación, como no la tiene, en general, allí donde se utiliza con fines reaccionarios.

Puede objetarse que Ivar Careno, no hallando para sí la justificación desde el punto de vista del proletariado, la hallaría desde el punto de vista de

la burguesía. Estoy completamente de acuerdo con esto. Mas el punto de vista de la burguesía es en este caso el de la minoría privilegiada que aspira a perpetuar sus privilegios. Y el punto de vista del proletariado es el de la mayoría que exige la abolición de todos los privilegios. He ahí por qué el decir que la actividad de un hombre se justifica desde el punto de vista de la burguesía equivale a decir que se condena desde el punto de vista de todos los hombres que no están dispuestos a defender los intereses de los explotadores. Y esto es suficiente para mí, pues la marcha inevitable del desarrollo económico garantiza que el número de explotados irá aumentando fatalmente de día en día.

Detestando con toda el alma a los «adormecidos», los neo-románticos no están inactivos. Pero el movimiento a que aspiran es un movimiento conservador, opuesto al movimiento emancipador de nuestra época. En esto estriba todo el secreto de su psicología. En esto también se advierte el secreto de que aun los más inteligentes de entre ellos no puedan crear obras tan notables como las que crearían si tuvieran otras simpatías sociales y otro modo de pensar. Ya hemos visto hasta qué grado es falsa la idea que puso de Curel en el fondo de su drama *Le repas du lion*. Pero la idea falsa no puede dejar de perjudicar a la obra artística, puesto que falsea la psicología de los personajes. No sería difícil de-

mostrar cuánto hay de falso en la psicología del héroe principal, Jean de Sancy, del drama que acabamos de mencionar. Pero ello me obligaría a hacer una digresión más larga de la que me he propuesto en este trabajo. Tomaré otro ejemplo que me permita expresarme más brevemente.

La idea fundamental del drama *La barricade* es ésta: en la lucha de clases contemporánea, cada uno debe tomar parte con los de su clase. Pero ¿a quién considera Bourget «la más simpática figura» de su drama? Al viejo obrero Gaucherond, el cual va, no con los obreros, sino con los patronos. La conducta de este obrero contradice en forma radical la idea fundamental del drama y no puede parecer simpática sino al que está cegado por su simpatía hacia la burguesía. El sentimiento que guía a Gaucherond es el del esclavo que mira con respeto sus cadenas. Y nosotros sabemos ya, desde la época de la poesía del conde León Tolstoy, cuán difícil es provocar la simpatía hacia la abnegación del esclavo en todos los que no han sido educados en el espíritu de la esclavitud. Recordad al criado Vasili Shibanoff, héroe de la poesía aludida, quien guardó tan admirablemente la fidelidad del esclavo. Murió como un héroe, no obstante las horrorosas torturas de los verdugos del zar, los cuales exclamaron:

¡Zar!, él dice siempre lo mismo,
glorifica a su dueño.

Entretanto, este heroísmo servil deja frío al lector contemporáneo, quien acaso no conciba siquiera cómo es posible una lealtad tan abnegada para con su propietario por parte del hombre que no es más que «instrumento que habla». Pero el viejo Gaucherond, en el drama de Bourget, es algo análogo a Shibánnoff, que se ha convertido de siervo en proletario moderno. Se necesita mucha ceguedad para proclamarlo «la más simpática figura» en el drama. Y en todo caso es indudable que si Gaucherond es simpático lo es a pesar de Bourget, y que cada uno de nosotros debe luchar, no con la clase a que pertenece, sino con la que defienda la causa más justa.

Con su creación, Bourget contradice su propia idea. Y esto es así, por la misma razón que el sabio al oprimir a los otros se hace estúpido. Cuando el artista de talento se inspira en una idea errónea, daña con ello su propia obra. *Y el artista contemporáneo se verá imposibilitado de inspirarse en la idea justa si desea defender a la burguesía en su lucha contra el proletariado.*

CAPITULO VI

He dicho que para los artistas que defienden el punto de vista burgués es ahora mucho más difícil que antes atenerse consecuentemente a la teoría del arte por el arte. Lo reconoce, entre otros, Bourget. Y hasta lo expresa de una manera más terminante: «El papel de cronista indiferente —dice él— es imposible para el espíritu capaz de pensar y para el corazón capaz de sentir, cuando se trata de estas horribles guerras interiores, de las cuales depende, por lo menos en ocasiones, todo el porvenir de la patria y de la civilización.» (1).

Pero aquí es necesario hacer una rectificación. El hombre de inteligencia despierta y corazón sensible, efectivamente no puede limitarse al papel

(1) *Sous l'oeil des barbares*. Ed. 1901, pág. 18.

de espectador indiferente de la lucha civil en la sociedad contemporánea. Si su campo de visión está reducido por prejuicios burgueses, se encontrará a un lado de la «barricada»; si no está contagiado por dichos prejuicios, se encontrará al otro lado. Esto está claro. Pero no todos los hijos de la burguesía, ni de cualquier otra clase, son capaces de pensar. Y los que piensan, no tienen siempre sensibilidad. A éstos, aun hoy en día les es fácil ser partidarios consecuentes de la teoría del arte por el arte, porque corresponde exactamente a la indiferencia hacia los intereses sociales, aunque sean estrechamente clasistas. El orden social burgués puede desenvolver más que cualquier otro quizás dicha indiferencia. Donde generaciones enteras se educan según el famoso principio: cada cual para sí y Dios para todos, se forman naturalmente los egoístas que no piensan y no se interesan sino de sí mismos. Efectivamente, vemos que en el medio burgués contemporáneo hay quizás más egoístas que en cualquier otro medio social pasado o presente. Sobre esta materia tenemos el muy valioso testimonio de uno de sus ideólogos de mayor relieve: de Maurice Barrès.

«Nuestra moral, nuestra religión, nuestro sentimiento nacional, todo esto ha fracasado —dice—. No podemos sacar de ellos reglas vitales. Y en espera de que en el porvenir nuestros maestros establezcan para nosotros verdades absolutas, no se nos

ocurre sino atenernos a la única realidad que es nuestro yo.» (1).

Cuando para un hombre «ha fracasado» todo menos su propio «yo». nada le impide entonces desempeñar el papel de frío analista de la gran guerra que se desarrolla en el seno de la sociedad contemporánea. Aunque, a decir verdad, esto no es así: también entonces hay algo que le impide desempeñar dicho papel. Este algo es precisamente la ausencia de todo interés social que se caracteriza con tanto relieve en las palabras de Barrès que acabo de citar. ¿Para qué colocarse en analista de la lucha social un hombre que no se interesa poco ni mucho por la lucha ni por la sociedad? Todo lo que a aquélla concierne habrá de inspirarle un tedio irresistible. Si es artista, no hará alusión a ello en sus obras. Se ocupará de la «única realidad», es decir, de su «yo». Y como su «yo» puede llegar a fastidiarle no teniendo más sociedad que sí mismo, inventará para él un mundo fantástico, irreal, que esté muy por encima de la tierra y de todos los problemas terrenos. Esto es lo que hacen muchos artistas contemporáneos. No los calumnio. Ellos mismos lo reconocen. He aquí lo que escribe, por ejemplo, nuestra compatriota señora Zenaida Guíppius:

«Considero natural y de la más indispensable necesidad a la naturaleza humana la oración. Cada

(1) *La barricade.* Préface, pág. 24.

hombre infaliblemente ora o aspira a la oración, lo reconozca o no, cualquiera que sea la forma que adopte su oración y el dios a quien la dirija. La forma depende de las capacidades e inclinaciones de cada uno. La poesía en general, la poesía en particular, o sea la música de la palabra, no es más que una de las formas que reviste la oración en nuestra alma.»

Desde luego es absolutamente infundada esta identificación de «la música de la palabra» con la oración. En la historia de la poesía ha habido largas épocas durante las cuales la poesía nada tuvo que ver con la oración. Pero no es preciso discutir esto; me interesa solamente hacer conocer al lector la terminología de la señora Guíppius, pues el desconocimiento de esta terminología podría ponerle en cierto estado de perplejidad leyendo los siguientes fragmentos, que son ya importantes por su contenido.

La señora Guíppius continúa: «¿Es que somos culpables de que cada «yo» se haya hecho ahora particular, aislado, arrancado del otro «yo» y, por lo tanto, incomprensible para él e inútil? Para nosotros, para cada uno de nosotros, son preciosos nuestros versos, que son la reflexión de la plenitud momentánea de nuestro corazón. Pero para aquel cuyo íntimo «yo» es distinto al mío, mi oración es incomprensible y extraña. La conciencia del aislamiento

separa aún más a los hombres unos de otros, y los hace encerrarse en su alma. Nos avergonzamos de nuestras oraciones, y sabiendo que fatalmente no llegaremos a fusionarnos por ellas con nadie, las pronunciamos, las componemos ya a media voz, en nuestro interior, con alusiones claras sólo para nosotros.»

Cuando el individualismo alcanza tal extremo, entonces, en efecto, desaparece, como dice muy justamente la señora Guíppius, «la posibilidad del contacto moral precisamente en la oración (es decir, en la poesía. Y. P.) y la comunidad del arranque religioso» (es decir, poético. Y. P.) De esto no puede estar exenta la poesía y en general el arte, que sirve como uno de los medios para asegurar el contacto espiritual entre las gentes. Ya el Jehová bíblico observó con mucha razón que no es bueno para el hombre vivir solo. Y esto se comprueba muy bien con el ejemplo de la misma señora Guíppius. En uno de sus poemas leemos:

> Es implacable mi camino,
> me conduce a la muerte;
> pero me amo a mí misma como a Dios,
> y el amor salvará mi alma.

Se debe dudar de esto. ¿Quién es el que se «ama a sí mismo como a Dios»? El egoísta ilimitado. Y no

es probable que tal egoísta sea capaz de salvar el alma de nadie.

Pero la cuestión no consiste en saber si serán salvadas o no las almas de la señora Guíppius y de las que, como ella, se aman «a sí mismas como a Dios», sino en que los poetas que se aman a sí mismos como a Dios no pueden tener ningún interés hacia lo que pasa en la sociedad que los rodea. Sus aspiraciones serán, por necesidad, extremadamente indefinidas. En *La canción*, la señora Guíppius canta:

Ay, me muero en la tristeza loca,
        me muero;
aspiro a lo que no conozco,
        no conozco;
este deseo no sé de dónde ha venido,
        de dónde ha venido.
Pero el corazón quiere y pide el milagro,
        el milagro.
¡Oh, sea aquello que nunca existe,
        nunca existe!
El pálido cielo me promete milagros,
        promete.
Pero lloro sin lágrimas por la promesa infiel,
        la promesa infiel...
Me es preciso aquello que no hay en el mundo,
        lo que no hay en el mundo.

Esto dicho sea de paso, no está mal. Al hombre que «se ama a sí mismo como a Dios», y ha perdido la capacidad del contacto espiritual con los otros hombres, no le resta sino «pedir milagros» y aspirar a «lo que no hay en el mundo», pues lo que hay en el mundo no puede ser interesante para él. En uno de los cuentos de Serguéev-Zenski, el lugarteniente Babáev dice: «Es la clorosis la que ha inventado el arte.» Este filosófico hijo de Marte se equivoca mucho creyendo que *todo* arte ha sido inventado por la clorosis. Pero es innegable que el arte que aspira a «lo que no hay en el mundo» se crea por «la clorosis». Caracteriza la decadencia de un sistema entero de relaciones sociales, y por eso se llama muy acertadamente decadentista.

Cierto que aquel sistema de relaciones sociales, cuya decadencia se caracteriza con este arte, es decir, el sistema de relaciones capitalista de producción, todavía está lejos de la decadencia en nuestra patria. Aquí, en Rusia, el capitalismo todavía no ha vencido definitivamente al antiguo régimen. Sin embargo, la literatura rusa, desde los tiempos de Pedro I, se halla bajo la poderosa influencia de la literatura occidental europea. Por eso a menudo penetran en ella ciertas corrientes que, correspondiendo plenamente a las relaciones sociales de Europa occidental, corresponden en menor grado a las relaciones relativamente atrasadas de Rusia. Hubo

un tiempo en que algunos aristócratas rusos se apasionaban por la doctrina de los enciclopedistas (1), que ha correspondido a una de las últimas fases de la lucha del Tercer Estado contra la aristocracia en Francia. Ahora ha llegado la época en que muchos de nuestros «intelectuales» se apasionan por las doctrinas sociales, filosóficas y estéticas que corresponden a la época de la decadencia de la burguesía de Europa occidental. Este apasionamiento adelanta la marcha de nuestro propio desarrollo social, de la misma manera que la adelantaba el apasionamiento de las gentes del siglo XVIII por las teorías de los enciclopedistas (2).

---

(1) Se sabe, por ejemplo, que la obra de Helvétius *De l'homme* fue editada en el año 1772 en La Haya por uno de los condes Goiitzin.

(2) El apasionamiento de los aristócratas rusos por los enciclopedistas franceses, no tuvo del todo serias consecuencias. Empero, fue provechoso porque depuraba algunas inteligencias aristocráticas de ciertos aristocráticos prejuicios. Por el contrario, el apasionamiento actual de una parte de nuestra intelectualidad por las concepciones filosóficas y los gustos estéticos de la burguesía decadente, es perjudicial, en el sentido de que llena las inteligencias «intelectuales» con tales prejuicios burgueses, que no podían surgir ahí espontáneamente, pues la marcha del desarrollo social había preparado todavía insuficientemente el terreno ruso para ellos. Estos prejuicios penetran hasta en los espíritus de muchos hombres rusos que simpatizan con el movimiento proletario. Por eso se forma en ellos la mezcla asombrosa del socialismo con el modernismo engendrado por la decadencia de la burguesía. Esa confusión causa no poco daño también en la práctica.

Pero si el origen del decadentismo ruso no puede ser explicado en la medida suficiente por nuestras, por decirlo así, causas domésticas, ello no modifica en nada su naturaleza. Importado a Rusia desde Europa occidental, no deja de ser entre nosotros lo que fue en su casa, es decir, engendro de «la clorosis» que acompaña la decadencia de la clase que domina ahora en Europa occidental.

La señora Guíppius dirá acaso que le he achacado en vano su total indiferencia hacia las cuestiones sociales. Pero, en primer lugar, yo no le he achacado nada, sino únicamente he citado sus propias efusiones líricas, limitándome a definir su sentido. Dejo al criterio del lector el juzgar si he interpretado exactamente o no dichas efusiones. En segundo lugar sé también que la señora Guíppius no tiene inconveniente a veces en referirse al movimiento social. Su libro en colaboración con los Sres. D. Merejekovski y D. Filosofov, publicado en Alemania en el año 1908, puede servir de ejemplo para demostrar su interés por el movimiento social ruso. Pero basta leer el prefacio de este libro para ver que los autores aspiran exclusivamente a «lo que ellos no conocen». En él se dice que Europa conoce los hechos de la revolución rusa, pero no conoce su alma. Y probablemente para dar a conocer a Europa el alma de la revolución rusa, los autores cuentan a los europeos lo siguiente: «Nos parecemos a

vosotros como la mano izquierda a la derecha... Somos iguales a vosotros, pero a la inversa... Kant diría que nuestro espíritu está en lo trascendental y el vuestro en lo fenomenal. Nietzche diría: «En vosotros reina Apolo y en nosotros Dionisio; vuestro genio consiste en la moderación, y el nuestro en el ímpetu. Vosotros sabéis deteneros a tiempo; si tropezáis contra el muro; os detenéis, o por lo menos sabéis esquivarlo, mientras que nosotros, sin detenernos, nos rompemos la cabeza contra él. Nos es difícil ponernos en movimiento, pero una vez puestos en acción, ya no podemos detenernos. No andamos: corremos. No corremos: volamos. Vosotros amáis el camino fácil, el de oro; nosotros amamos los extremos. Vosotros sois justos; para nosotros no hay leyes; sabéis guardar vuestro equilibrio espiritual; nosotros aspiramos siempre a perderlo. Poseéis el reino del presente; nosotros buscamos el reino del porvenir. Finalmente, vosotros, a pesar de todo, acatáis el poder establecido antes que todas aquellas libertades que podríais conquistar. Nosotros, en cambio, seguimos siendo rebeldes y anarquistas, incluso estando cargados de cadenas. La razón y el sentimiento nos llevan al límite extremo de la negación; pero, a pesar de ello, continuamos siendo místicos en la profundísima esencia de nuestro ser.»

A continuación, los europeos se enteran de que

la revolución rusa es tan absoluta como el poder establecido contra el cual lucha, y que si su objetivo consciente empírico es el socialismo, su objetivo inconsciente místico es la anarquía.

Finalmente, los autores mencionados declaran que se dirigen, no a la burguesía europea, sino... (¿creéis acaso que al proletariado? De ningún modo) «sólo individualmente a los espíritus universalmente cultos, a las personas que son partidarias, como dice Nietzsche, de que «el Estado es el mayor monstruo de todos los monstruos», etc. No he traído en modo alguno a colación todas estas citas con fines polémicos. En general, no pretendo polemizar aquí, sino únicamente intento caracterizar y explicar determinadas disposiciones de determinadas capas sociales. Las citas que acabo de hacer demuestran suficientemente, a mi juicio, que habiéndose interesado (¡al fin!) por las cuestiones sociales, la señora Guíppius sigue siendo la misma que en los versos citados más arriba: individualista extremista, de carácter decadentista, que siente la necesidad del «milagro» precisamente porque no siente ninguna preocupación hacia la verdadera vida social. El lector seguramente no ha olvidado la idea de Leconte de Lisle, según la cual la poesía da ahora vida ideal a lo que ya no tiene vida real. Y cuando el hombre cesa de tener el menor contacto espiritual con la gente que le rodea, entonces su vida ideal pierde toda relación con

la Tierra. Entonces su fantasía le lleva al cielo, y se hace místico. Impregnado de misticismo, su interés hacia las cuestiones sociales no tiene en sí absolutamente nada de fecundo.

Los señores Merejkovsky, Guíppius y Filosofov, no rechazan del todo en su libro el calificativo «decadentistas». Se limitan a comunicar modestamente a Europa que «los decadentistas rusos han alcanzado las altísimas cumbres de la cultura mundial». (Haben die höchsten Gipfel der Weltkultur erreicht).

Pero en vano cree la Sra. Guíppius, juntamente con sus colaboradores, que su sed del «milagro» y su negación «mística» de la política, así como de la ciencia, constituye un rasgo distintivo de los decadentistas rusos.

Antes que Rusia, el «sobrio Occidente» dio hombres que se sublevaron contra la razón en nombre del instinto irreflexivo. Falk arremete contra los socialdemócratas y contra los «anarquistas de salón a estilo de J. E. Mak-Key», sin más motivo que por su excesiva confianza en la razón, «Todos ellos, declara este decadentista extranjero, predican una revolución pacífica, la sustitución de la rueda rota por otra nueva mientras el carro de la sociedad se encuentra en marcha. Toda su construcción dramática es extraordinariamente estúpida precisamente por ser tan lógica y por estar basada en la omnipotencia de la razón. Pero hasta ahora todo sucedía,

no a consecuencia de la razón, sino debido a la estupidez y a la casualidad sin sentido.»

La cita de Falk sobre la estupidez y «casualidad sin sentido» es igual por su naturaleza que aquella aspiración hacia el milagro, de la cual está por entero impregnado el libro de la Sra. Guíppius y de los Sres. Merejkovsky y Filosofov. Es la misma idea bajo distinta denominación. Su origen se explica por el extremado subjetivismo de una parte considerable de la intelectualidad burguesa.

Cuando el hombre cree que la única «realidad» es su «propio yo», no puede admitir que exista una relación objetiva, «razonada», es decir, sujeta a leyes, entre este «yo», por una parte, y el mundo exterior que le rodea, por otra. El mundo exterior debe presentársele completamente irreal, o bien real sólo en parte, en la medida en que su existencia se apoya sobre la única verdadera realidad, es decir, en nuestro «yo». Si este individuo ama la especulación filosófica dirá que creando el mundo exterior nuestro «yo» interviene en su formación llevando en sí una parte de su razonamiento; el filósofo no puede alzarse por completo frente a la razón, aún en el caso de que limite sus derechos por uno u otro motivo, por ejemplo, en interés de la religión (1).

---

(1) Como ejemplo de un pensador de esta clase, que limitaba el derecho del razonamiento en interés de la religión, se puede indicar a Kant: Ich musste also das Wissen

Mas si el hombre que considera como única realidad su propio «yo» no siente inclinación hacia la especulación filosófica, entonces en modo alguno se pondrá a reflexionar en cómo ese «yo» crea el mundo exterior, y no estará dispuesto tampoco a suponer que haya en el mundo exterior ni una pequeña parte de razón, es decir, de lógica. Por el contrario, este mundo se le presentará como el reino de la «casualidad sin sentido». Y si llega a simpatizar con algún grandioso movimiento social, dirá invariablemente, al estilo de Falk, que el éxito del mismo puede lograrse, no por medio de la marcha lógica del desenvolvimiento social, sino solamente por medio de la «estupidez», o, lo que es lo mismo, por la «casualidad histórica sin sentido».

Pero, como ya he dicho, el razonamiento místico de la Sra. Guíppius y de sus dos correligionarios, con respecto al movimiento emancipador ruso, en nada se diferencia por su fondo del razonamiento de Falk sobre las causas «sin sentido» de los grandes acontecimientos históricos.

Pretendiendo asombrar a Europa con la insospechada magnitud de las aspiraciones de liberación

---

aufheben, um zum Glauben Platz «zu bekommen». Kritik der einem Vernunft, Vorrede zur zweiten Ausgabe, S. 226, Leipzig, Druck und Verlag von Philipp Reclam; zweite verbesserte Auflage.

del hombre ruso, los autores del libro alemán citado anteriormente muestran su franca decadencia y su incapacidad para sentir simpatía hacia todo aquello que procede de la realidad. Es decir, que su nihilismo místico no debilita en modo alguno las conclusiones que habíamos establecido, teniendo por base las expansiones líricas de la señora Guíppius.

Ya que volvemos a hablar de ella, expresaré mi pensamiento por completo.

Los acontecimientos de los años 1905 y 1906 produjeron sobre los decadentistas rusos una impresión tan fuerte como la que produjeron los de los años 1848 y 1849 en los románticos franceses. En ambos casos los incitaron a interesarse por la vida social. Pero este interés se avenía mucho menos con el espíritu de los decadentistas que con el espíritu de los románticos. Esta es la causa de que haya sido menos firme y de que no haya motivos para tomarlos en consideración.

Analicemos el arte contemporáneo. Cuando el hombre está dispuesto a considerar a su «yo» como única realidad, entonces, al igual que la señora Guíppius, «se ama a sí mismo como a Dios». Esto es perfectamente comprensible e inevitable. Y si un hombre «se ama a sí mismo como a Dios», en sus obras de arte se ocupará solamente de sí mismo. El mundo exterior le interesará sólo en cuanto, en una

u otra forma, sigue teniendo relación con la «única realidad», con su valioso «yo».

En la interesantísima obra de Sudermann *Das Blumenboot*, la baronesa Erflingen dice, dirigiéndose a su hija, en el primer cuadro del segundo acto: «Las gentes de nuestra categoría existen para hacer de las cosas de este mundo algo semejante a un alegre panorama, el cual pasa ante nuestros ojos, mejor dicho, solamente «parece» que pasa, porque en realidad somos nosotros los que estamos en movimiento. ¡Esto es indudable! Y por eso podemos prescindir de todo lastre.»

Estas palabras indican con perfecta claridad el sentido de la vida de los individuos de la categoría a que pertenecía la Sra. Erflingen; hombres que con la más sincera convicción podrían repetir las palabras de Barrés: «La única realidad es nuestro «yo». Pero los hombres que persiguen tal fin en la existencia consideran el arte como el medio que en una u otra forma embellecerá aquel panorama que les «parece» que se mueve ante ellos. Y para lo cual tratarán también de no sobrecargarse de lastre alguno. Es decir, desdeñarán por completo el contenido ideológico en las obras de arte, o bien lo subordinarán a las caprichosas exigencias de su subjetivismo extremado.

CAPITULO VII

Analicemos ahora la pintura.

Los impresionistas expresaron ya una completa indiferencia hacia el contenido ideológico de sus obras. Uno de ellos ha expuesto con mucha exactitud la opinión siguiente, común a todos ellos: la luz es el principal personaje en el cuadro. Pero la percepción de luz es precisamente sólo eso: percepción, es decir, no es todavía sentimiento ni idea. El artista que limita su atención a las percepciones, permanece indiferente ante el sentimiento y ante las ideas. Por esto precisamente puede pintar un buen paisaje; e indudablemente, los impresionistas han pintado muchos paisajes maravillosos. Pero un paisaje no constituye toda la pintura (1).

(1) Entre los primeros impresionistas hubo hombres de gran talento. Pero es de observar que entre ellos no ha habido retratistas de primera fila, y esto es comprensible, porque en la pintura de retratos la luz ya no puede ser el personaje principal. Además, los paisajes de los gran-

Recordando *La última cena de Cristo*, de Leonardo de Vinci, podemos preguntarnos: ¿era la luz el personaje principal de este famoso cuadro? Sabido es que el motivo expresado en él es aquel momento, lleno de conmovedor dramatismo, en la historia de las relaciones de Jesucristo con sus discípulos, en que les dice: «Uno de vosotros me traicionará.» El problema de Leonardo de Vinci consistía en representar, por una parte, el estado de ánimo de Jesucristo, profundamente apenado por tan terrible convencimiento, y por otra, el de sus discípulos, que no pueden creer que la traición se haya albergado entre ellos. Si el artista hubiera creído que el principal personaje del cuadro era la luz, ni siquiera habría pensado en representar este drama. Y si a pesar de todo lo hubiera pintado, el principal interés artístico del mismo no dependería de los sen-

---

des maestros impresionistas son notables también porque interpretan con mucho éxito el juego de la luz, y, al mismo tiempo, no expresan casi ningún «sentimiento». Feuerbach decía acertadamente: «Die Evangelien der Zinne im Zusammenhang lesen heisst denken» («pensar significa leer en el evangelio de los sentimientos»). No olvidando que bajo «sentimiento» Feuerbach comprendía todo aquello que tiene relación con las impresiones, podemos decir que los impresionistas no podían y no querían leer en «el evangelio de los sentimientos». Este es el principal defecto de su escuela. Lo que la condujo rápidamente hacia la degeneración.

Si son buenos los paisajes de los primeros y principales maestros del impresionismo, muchos paisajes de sus numerosos sucesores parecen verdaderas caricaturas.

timientos de Jesucristo y de sus discípulos, sino de cuanto viéramos en las paredes de la habitación donde ellos están reunidos, en la mesa ante la que están sentados, y sobre su propia imagen, es decir, de todos los variados efectos de luz. No tendríamos ante nosotros un conmovedor drama moral, sino una serie de juegos de luz bien ejecutados: uno, en la pared de la habitación; otro, en el mantel; el tercero, en la nariz aguileña de Judas; el cuarto, en la mejilla de Jesucristo, etc., etc. Pero gracias a ello la impresión que produciría el cuadro sería indudablemente más débil, es decir, habría disminuido notablemente el valor intrínseco del cuadro de Leonardo de Vinci.

Algunas críticos franceses comparaban el impresionismo con el realismo en la literatura. Y esa comparación no carece de fundamento. Pero si los impresionistas eran realistas, su realismo debe ser reconocido como muy superficial y como un realismo que no llegaba hasta más allá de la «corteza de los fenómenos». Y cuando este realismo conquistó un amplio lugar en el arte contemporáneo, lugar que no es posible negarle, los pintores educados bajo su influencia se encontraron en esta alternativa: continuar el sofisma sobre la «corteza de los fenómenos», inventando nuevos efectos de luz cada vez más extraordinarios y cada vez más artificiales, o tratar de penetrar en la «corteza de los fenómenos», com-

prendiendo el error de los impresionistas y reconociendo que el principal personaje del cuadro no es la luz, sino el hombre con su complejísima vida interior. Nosotros vemos, efectivamente, lo uno y lo otro en la pintura contemporánea.

La concentración del interés en la «corteza de los fenómenos» da vida a lienzos paradójicos, ante los cuales los críticos más benévolos se sienten completamente anonadados, reconociendo que la pintura contemporánea atraviesa por un período de «crisis de fealdad» (1).

La conciencia de la imposibilidad de limitarse a la «corteza del fenómeno» obliga a buscar un contenido ideológico, es decir, a rendir culto a aquello que no hace mucho se despreciaba. Sin embargo, no es tan fácil como parece a primera vista el dar contenido ideológico a las obras. La idea no es algo que existe independientemente del mundo real. La provisión ideológica de todo ser se determina y enriquece por sus relaciones con el mundo. Y aquel cuyas relaciones con ese mundo se formaron de tal manera que considera que la «única realidad» es su «yo», inevitablemente se convierte en un verdadero mendigo por lo que respecta a ideas. No sólo está exento de ellas, sino que carece hasta de la po-

(1) Ver el artículo de Camille Mauclair «La crise de la laideur en peinture», en su interesante trabajo titulado: «Trois crises de l'art actuel», París, 1906.

sibilidad de llegar a tenerlas. Y así como a falta de pan los hombres comen hierba, así también, careciendo de ideas claras se satisfacen con oscuras insinuaciones de ideas y con sucedáneos tomados del misticismo, del simbolismo y de otros «ismos» que caracterizan las épocas de la decadencia. Para abreviar: en la pintura se repite todo lo que ya hemos visto en la literatura; el realismo fracasa a causa de la falta de fondo, y, por tanto, triunfa la reacción idealista.

El idealismo subjetivo se apoyaba siempre en la idea de que no existe más realidad que nuestro «yo». Fue preciso todo el individualismo limitado de la época de la decadencia burguesa para hacer de esta idea, no sólo una regla de conducta egoísta, de las relaciones mutuas entre los hombres, cada uno de los cuales «se ama a sí mismo como a Dios» —la burguesía nunca se distinguió por su extremado altruismo—, sino también un fundamento teórico de la nueva estética.

El lector conocerá seguramente a los artistas llamados cubistas. Si tuvo ocasión de contemplar sus obras, creo no equivocarme al suponer que éstas no le han causado emoción alguna. Por lo menos, en lo que a mí se refiere, el cubismo no me produce nada que se asemeje a goce estético. «¡La estupidez elevada al cubo!». He aquí las palabras que involuntariamente nos vienen a los labios en presencia

de estos pretendidos ejercicios artísticos. Sin embargo, el cubismo obedece a causas determinantes. Llamarlo «estupidez elevada al cubo» no significa explicar su procedencia.

No es éste, ciertamente, el lugar para ocuparnos de tales definiciones; pero sí podríamos indicar la dirección que debemos seguir para encontrarlas.

Tengo a mi lado un libro interesante: *Du cubisme,* de Albert Gleizes y Jean Metzinger. Ambos autores son pintores y pertenecen a la escuela cubista. Dejémoslos expresar sus teorías según la frase: «audi alteram partem». ¿Cómo justifican estos artistas sus desconcertantes métodos de creación?

«No existe nada real fuera de nosotros —dicen—. No podemos dudar de la existencia de los objetos que actúan sobre nuestros sentidos; pero la existencia razonable sólo es posible respecto a las imágenes que los objetos sugieren a nuestra mente.» (1).

De aquí deducen los autores que nosotros no sabemos qué forma tienen los objetos en sí mismos. Y fundándose en que nos son completamente desconocidas estas formas, se consideran con derecho a representarlas a su arbitrio.

A continuación afirman —observación digna de ser anotada— que no se limitan, como los impresionistas, al campo de las percepciones: «Nosotros

(1) Obra citada.

buscamos lo sustancial —aseguran—, pero lo buscamos en nuestra personalidad, y no en ese algo eterno, establecido con tanta frecuencia por matemáticos y filósofos.» (2).

En estos razonamientos encontramos ante todo, como puede ver el lector, la idea ya conocida de que nuestro «yo» es la «única realidad». Bien es verdad que en estos autores dicha idea se nos presenta en forma algo más moderada.

Gleizes y Metzinger afirman que no dudan de la existencia de los objetos que los rodean; pero aunque admiten la existencia del mundo exterior, lo proclaman inmediatamente como incognoscible. Y esto significa que para ellos tampoco existe nada real, excepto su «yo».

Si las imágenes de los objetos surgen en nosotros como consecuencia de la acción de estos últimos sobre nuestros sentidos, es evidente que no es posible hablar de un mundo exterior incognoscible. Conocemos al mundo exterior precisamente gracias a esta acción. Gleizes y Metzinger se equivocan. Sus razonamientos sobre las formas por sí mismos también son vacilantes en extremo.

No debemos, sin embargo, culparlos seriamente por sus errores; errores semejantes fueron expresados por hombres mil veces más competentes que

(2) Pág. 31 de la obra ya citada.

ellos en filosofía. Pero lo que no se puede pasar por alto es lo siguiente: que de la pretendida imposibilidad de conocer el mundo exterior lleguen a deducir nuestros autores que es necesario buscar lo sustancial en «nuestra personalidad». Esta conclusión puede interpretarse de dos maneras. En primer lugar, bajo «personalidad» se puede comprender todo el género humano en general; en segundo lugar, cada determinada personalidad por separado. En el primer caso llegaríamos al idealismo trascendental de Kant; en el segundo, al razonamiento sofista de que cada hombre por separado es «la medida de todas las cosas».

Los autores que estamos considerando se muestran inclinados precisamente al razonamiento sofista de la segunda de las dos conclusiones indicadas. Mas una vez aceptado este razonamiento sofista, puede uno permitirse en la pintura, así como en cualquier otro campo de actividad, cuanto se le venga en gana (1).

Si yo, en vez de «la femme en bleu» (título con el cual fue expuesto, en el último, «Salón de Otoño», el cuadro de Fernando Léger), represento unas cuantas figuras estereométricas en desorden, ¿quién tiene derecho a acusarme de que compuse un cuadro defectuoso? Las mujeres son parte del mundo

(1) Ver principalmente págs. 43-44.

exterior que me rodea. El mundo exterior es incognoscible. Para representar una mujer no me queda otro camino que apelar a mi propia «personalidad»; mi «personalidad» atribuye a la mujer la forma de unos cuantos cubos en desorden, o más bien de paralelepípedos que causan el regocijo de todos los visitantes al «Salón». Pero esta actitud del público no puede preocuparme. La multitud se ríe porque no comprende el lenguaje del artista. El artista no debe ceder en modo alguno ante su actitud. «El artista, absteniéndose de condescender, no aclarando ni explicando nada, acumula la fuerza interior que ilumina todo cuanto le rodea.» (1).

Y mientras llega esa acumulación de fuerza, no hay más remedio que seguir dibujando figuras estereométricas...

Podemos comparar esta conclusión con la entretenida parodia del verso de Pushkin *Al poeta:*

¿Estás contento de él, severo artista?
¿Contento? Deja, pues, que el gentío lo insulte,
que escupa en el altar donde tu llama brilla,
y que con arrebato infantil tu trípode conmueva.

La fuerza cómica de esta parodia descansa en que el «severo arista» que citamos manifiesta su sa-

---

(1) Libro citado, pág. 42.

tisfacción ante un absurdo evidente. La aparición de tales parodias demuestra también, dicho sea de paso, que la dialéctica de la vida social ha hecho llegar al absurdo, en nuestros días, la teoría del arte por el arte.

No es bueno para el hombre permanecer aislado. Los actuales «innovadores» del arte no se satisfacen con lo que sus antecesores han creado. No hay en esto ningún mal; todo lo contrario: la aspiración hacia lo nuevo es a menudo fuente del progreso. Pero no todo el que lo busca encuentra algo verdaderamente nuevo. Para encontrar lo nuevo hay que saber buscarlo. El que es sordo a las nuevas doctrinas del movimiento social, aquel que no cree que existe otra realidad que su «yo», no encontrará nada en sus investigaciones para hallar algo «nuevo», a excepción, probablemente, de nuevos absurdos. No es bueno para el hombre permanecer aislado.

CAPITULO VIII

Con todo lo expuesto hasta ahora, resulta que, con las condiciones sociales actuales, la teoría del arte por el arte no produce muy sabrosos frutos. El extremado individualismo de la época de la decadencia burguesa cierra a los artistas todas las fuentes de la verdadera inspiración. Los deja ciegos con respecto a lo que sucede en la vida social, y los condena a la estéril barahúnda de sus vacías impresiones personales y de sus enfermizas y fantásticas ficciones.

Como resultado definitivo de tal confusión se obtiene algo que no solamente carece de relación con la belleza, sea del orden que sea, sino que representa en sí mismo un absurdo evidente, defendible únicamente con ayuda de la desfiguración sofista, de la teoría idealista del conocimiento.

En los versos de Pushkin, «el frío y soberbio pue-

blo» escucha «sin comprender» al poeta que canta. He dicho anteriormente que bajo la pluma de Pushkin esa antítesis tenía su sentido histórico. Para comprender que esto no es así, consideremos únicamente que los epítetos «frío y soberbio» no convenían en modo alguno al campesino ruso de aquel tiempo, entonces en estado de servidumbre; en cambio, calificaban muy bien a cualquier representante de aquel «populacho» frívolo que posteriormente aniquiló con su estupidez a nuestro gran poeta. Los hombres que formaban las filas de ese «populacho», podían sin ninguna exageración decir de sí mismos lo que dice el «populacho» en el verso de Pushkin:

Somos mezquinos y cobardes,
desaprensivos, malignos e ingratos,
castrados, de frío corazón,
calumniadores, siervos estúpidos;
nos dejamos abrazar por el torbellino de nuestros [vicios.

Pushkin veía que era inútil dar «lecciones de valor» a esa masa frívola, sin alma, que no las hubiera comprendido. Tenía razón en desdeñarla olímpicamente. Más aún: fue una gran lástima para la literatura rusa que no se hubiera separado lo bastante de ella.

Pero ahora, en los países capitalistas avanzados, la relación del pueblo con el poeta, y en general con el artista que no puede despojarse del anticuado hábito burgués, es completamente distinta de la que existía en los tiempos de Pushkin. Ahora podemos reprochar por su estúpida tosquedad, no al «pueblo», al verdadero pueblo, cuya vanguardia se hace más y más consciente cada vez, sino a los artistas, que oyen sin comprender los nobles llamamientos del pueblo. Estos artistas son culpables, cuando menos, de que sus relojes vayan con el retraso de ochenta años. Rechazando las mejores aspiraciones de su época, se imaginan ingenuamente ser los continuadores de aquella lucha contra la mediocridad burguesa, de la que se ocupaban ya los románticos.

Sobre el tema del aburguesamiento del actual movimiento proletario, abundan en consideraciones tanto los estetas de Europa occidental como los estetas rusos.

Esto es ridículo. Hace mucho tiempo que Ricardo Wagner demostró cuán infundada es la acusación de esos señores, dirigida contra el movimiento emancipador de la clase obrera. Como razonadamente opina Wagner, si se considera atentamente la cuestión («genau betrachtet») el movimiento emancipador de la clase obrera no es una aspiración hacia la mediocridad burguesa, sino una tendencia para

salir de esa mediocridad, a una vida libre, hacia el «humanismo artístico» («zum künstlerischen Menschentum»).

Es una tendencia hacia un noble goce de la vida, mediante cuyos recursos materiales el hombre ya no se verá obligado a subsistir con el gasto de toda su fuerza vital.

Esta adquisición de los recursos materiales para la vida, por medio del gasto de toda su energía vital, es la que sirve ahora de fuente a los sentimientos triviales y propios de la burguesía. La continua preocupación por la adquisición de medios de subsistencia «hizo al hombre débil, servil, limitado y miserable; le convirtió en un ser incapaz de amar o de odiar; en un ciudadano capaz de sacrificar el último pedazo de su libre voluntad en cualquier momento, con tal que esa preocupación deje de serlo.»

El movimiento emancipador del proletariado conduce hacia la desaparición de esa humillante y corruptora preocupación.

Wagner creía que únicamente la desaparición de dicha preocupación y la realización de las aspiraciones emancipadoras del proletariado convertirán en realidad las palabras de Jesucristo: no preocuparos de lo que tendréis para comer (1).

Tenía además derecho Wagner a agregar que so-

(1) *Dieu Kunst und die Revolution* (R. Wagner, *Gesammelte Schriften,* II Band; Leipzig, 1872; págs. 20-41).

lamente esta realización quitaría todo serio fundamento a aquel contraste entre la estética y la moral que encontramos en los partidarios del arte por el arte, por ejemplo, en Flaubert (2).

Flaubert encontraba que «los libros virtuosos son falsos y aburridos» («ennuyeux et faux»). Tenía razón, porque la virtud de la sociedad actual es una virtud burguesa, embustera y aburrida. La «virtud» antigua no era embustera ni aburrida, ni aún a los ojos del mismo Flaubert. Y, sin embargo, toda su diferencia consistía en que era extraña al individualismo burgués.

Schirinsky-Schijmátoff, en calidad de ministro de Instrucción Pública durante el reinado de Nicolás I, veía el problema del arte en «la afirmación de tan importante y necesario principio en la vida social y privada como es la fe en que toda maldad ha de encontrar en la Tierra su merecido castigo», es decir en la sociedad cuya tutela era desempeñada con tanto celo por los Schirinsky-Schijmátoff. Claro es que esto era un gran error y una triste realidad. Los artistas obran perfectamente al no hacer caso de semejante error vulgar. Y cuando leemos en Flaubert que en determinado sentido «no hay nada más poético que el vicio» (1), comprendemos que el

---

(2) *Les carnets de Gustave Flaubert* (L. Bertrand), *Gustave Flaubert,* pág. 260).

(1) En la página ya citada.

verdadero significado de esa contradicción está en la comparación del vicio con la virtud falsa y vulgar de moralistas como Schirinsky-Schijmátoff.

Pero una vez desaparecido aquel orden social que engendra esta virtud vulgar, aburrida y falsa, desaparecerá también la necesidad moral de la idealización del vicio. Insisto nuevamente en que la virtud antigua no le parecía a Flaubert ni vulgar, ni aburrida, ni falsa, a pesar de que él, a causa de la limitación de sus conceptos político-sociales, podía, al apreciar esta virtud, extasiarse con una negación tan evidente de la misma como era la conducta de Nerón.

En el régimen socialista, la teoría del arte por el arte se convertirá lógicamente en algo puramente imposible en la misma medida en que perderá su vulgaridad la moral social, vulgaridad que es ahora consecuencia inevitable de la aspiración de la clase gobernante a querer conservar sus privilegios.

Flaubert dice: «L'art c'est la recherche de l'inutile» (el arte es la investigación de lo inútil).

En estas palabras es fácil encontrar la idea principal del verso de Pushkin *El vulgo,* pero el apasionamiento por esta idea indica únicamente la protesta del artista contra el limitado utilitarismo de determinada clase o casta gobernante...

Con la desaparición de las clases sociales desaparecerá también este limitado utilitarismo, próxi-

mo pariente de la avidez y del egoísmo. La avidez no tiene nada de común con la estética; el juicio del gusto supone siempre la ausencia de consideraciones particulares de utilidad en aquel que lo emite, pero una cosa completamente distinta es la utilidad particular y la utilidad colectiva. La tendencia de ser útil a la sociedad, condición de la virtud antigua, origina sentimientos de abnegación, y la abnegación puede convertirse con mucha facilidad, y se convertía frecuentemente, como lo demuestra la historia del arte, en motivo para la representación artística. Basta recordar las canciones de los pueblos primitivos, o, para no alejarnos tanto, el monumento a Harmodio y Aristogitón en Atenas.

Ya los pensadores antiguos, como Platón y Aristóteles, comprendían perfectamente cuánto rebaja al hombre el empleo de toda su energía vital en la preocupación por su existencia. Esto lo comprenden también los actuales ideólogos de la burguesía. También ellos encuentran necesario aligerar al hombre de la aplastante carga de constantes dificultades económicas. Pero el hombre que tienen en cuenta es un hombre de la clase alta de la sociedad, que vive de la explotación de los trabajadores. Ven la solución del problema lo mismo que la comprendían los pensadores antiguos: en la opresión de los productores por un pequeño grupo de felices elegidos, que se acercan más o menos al ideal del «superhom-

bre». Pero si esta solución era ya conservadora en la época de Platón y Aristóteles, en nuestro tiempo se ha hecho ultrarreaccionaria. Y si los griegos propietarios de esclavos, contemporáneos de Aristóteles, creyeron que les sería posible conservar la situación reinante, apoyándose en su propio valor, los actuales predicadores de la esclavitud de la masa popular ven con bastante escepticismo el valor de los explotadores del medio burgués. Por esto sueñan con fruición en el advenimiento de un superhombre genial que, puesto a la cabeza del gobierno, afirme con su férrea voluntad el hoy vacilante edificio de un régimen de clase.

Los decadentistas no ajenos a la política, son frecuentemente ardientes adoradores de Napoleón Bonaparte.

Si Renan deseaba un Gobierno poderoso que obligase a los «pobres aldeanos» a trabajar para él, mientras él se entregaba al razonamiento, los actuales estetas consideran indispensable un orden social tal que obligue al proletariado a trabajar, mientras ellos se entregan a elevados deleites... como el de dibujar o pintar cubos y otras figuras estereométricas. Orgánicamente incapaces de cualquier esfuerzo serio, sienten sincera indignación ante la idea de un estado social donde no exista ningún holgazán.

El que con lobos vive, a aullar se enseña. Com-

batiendo... con palabras la mediocridad burguesa, los estetas burgueses contemporáneos demuestran ser adoradores del becerro de oro, en igual grado que los más recalcitrantes burgueses. «Creen que hay movimiento en el campo del arte, dice Mauclair, cuando en realidad hay movimiento únicamente en el mercado pictórico, donde especulan como genios inéditos.» (1).

Agregaré de paso que esa especulación de genios inéditos explica la persecución febril por lo «nuevo», a la cual se entregan la mayoría de los artistas actuales. Los hombres aspiran siempre a lo «nuevo» porque lo viejo no les satisface; pero la cuestión consiste en saber por qué no les satisface. A gran número de artistas contemporáneos, lo viejo no les satisface por la única razón de que, mientras el público lo continúe apreciando, su propia personalidad quedará «inédita». La protesta contra lo viejo está impulsada, no por amor hacia una idea nueva cualquiera, sino por aquella misma «única realidad», por el mismo querido «yo».

Pero tal amor no inspira al artista, sino que le predispone a ver desde el punto de vista de la utilidad hasta el mismo «ídolo de Belvedere».

«La cuestión pecuniaria está relacionada tan estrechamente con la cuestión del arte, continúa Mau-

(1) Obra citada, págs. 319-320.

clair, que la crítica artística siente como si la pensaran. Los mejores críticos no pueden expresar aquello que piensan; los restantes expresan sólo aquello que creen conveniente decir en determinado lugar, alegando que viven de lo que escriben. Yo no digo que debamos por ello indignarnos, pero no está de más que nos demos cuenta de la complejidad que presenta el problema.» (1).

Ya hemos visto que *el arte por el arte* se convirtió en *el arte por el dinero*. Toda la cuestión que preocupaba a Mauclair se reduce a buscar la causa merced a la cual ha ocurrido esto. La causa no es tan difícil de determinar. Ha habido épocas por ejemplo, durante la Edad Media, en que se cambiaban sólo los artículos de reserva, es decir, las sobras de la producción con respecto al consumo...

«Hubo otros tiempos en que no sólo las sobras, sino todos los productos juntos, toda la producción de la industria, pasó a la jurisdicción del comercio, cuando la producción comenzó a depender del cambio...

»En fin, hubo otra época en que todo aquello que los hombres estaban acostumbrados a considerar como no enajenable, se convirtió en objeto de cambio y de comercio, se hizo enajenable. En dicha época, hasta aquellas cosas que antes se transmitían

(1) Obra citada.

a otros, sin ser cambiadas, o eran regaladas sin ser vendidas, o eran adquiridas, pero no compradas: virtud, amor, convicción, ciencia, conciencia, todo esto se hizo por fin objeto de venta. Es una época de total corrupción, de venalidad general, o, expresándose en el lenguaje de la Economía Política, época en que cada objeto material o abstracto se convierte en valor de cambio, se lanza al mercado para que encuentre allí su verdadero precio.» (1).

¿Hay por qué extrañarse de que durante esta época de venalidad general el arte se convierta también en objeto de venta?

Mauclair no dice si hay que indignarse por esto. Yo tampoco tengo deseos de apreciar este fenómeno desde el punto de vista de la moral; trato solamente, como dice la conocida expresión, no de llorar, no de reír, sino de comprender.

Yo no digo: los artistas contemporáneos «deben» inspirarse en las tendencias emancipadoras del proletariado. No, pues si el manzano debe dar manzanas y el peral peras, así también los artistas que comparten el punto de vista burgués deberán alzarse contra dicha tendencia. Y por eso el arte de las épocas de decadencia debe ser decadente. Esto es inevitable, y sería inútil que nos indignásemos por ello. Pero como dice muy razonablemente el

---

(1) Obra citada, pág. 321.

Manifiesto Comunista, durante la época en que la lucha de clases se acerca a la fase decisiva, el proceso de descomposición de la clase reinante de la vieja sociedad adquiere un carácter tan violento, tan grave, que una pequeña fracción de esa clase se separa de él y se adhiere a la clase revolucionaria que lleva en sí el porvenir. Lo mismo que en otra época una parte de la nobleza se pasó a la burguesía, en nuestros días una parte de la burguesía se pasa al proletariado, principalmente aquella parte de los ideólogos burgueses elevados a la comprensión teórica del conjunto del desenvolvimiento histórico.

Entre los ideólogos burgueses que desertaron de su clase para pasarse al proletariado se encuentran muy pocos artistas. Esto se explica probablemente en que el «elevarse a la comprensión teórica del conjunto del movimiento histórico» es cosa que sólo pueden hacer aquellos que piensan, cosa que los actuales artistas no pueden hacer, porque, al contrario de los grandes maestros del Renacimiento, los actuales piensan muy poco (1).

---

(1) «Comprobamos con esto la falta de cultura general que caracteriza a la mayor parte de los jóvenes artistas. Tratándolos frecuentemente os convenceriais en seguida de que son, en general, muy ignorantes, indiferentes ante los antagonismos de ideas y las situaciones dramáticas actuales. Actúan lamentablemente al margen de toda agitación intelectual o social, limitándose a los conflictos de técnica, absorbidos por la apariencia material

Pero en todo caso se puede afirmar que *cualquier artista de positivo talento podría aumentar en sumo grado la fuerza de sus obras de arte si se compenetrara con las grandes ideas emancipadoras de nuestro tiempo. Para esto se precisa únicamente que estas ideas penetren en su espíritu y que las interpreten a través de su temperamento de artistas* (2).

Es preciso también que sepan apreciar por su mérito el modernismo artístico de los actuales ideólogos de la burguesía. Las clases gobernantes se encuentran actualmente en tal situación que ir adelante significa para ellas prácticamente descender. Y este triste destino es también compartido por todos sus ideólogos. Los más significados de entre ellos son precisamente aquellos que descendieron más bajo que sus antecesores.

---

de la pintura más que por la significación general y que por su influencia.» Holl, *La jeune peinture contemporaine*, págs. 14-15; París, 1912.

(2) Flaubert escribía lo siguiente a George Sand: «Yo considero que la forma y el fondo son dos cosas que no pueden existir la una sin la otra. Quien crea posible el sacrificio de la forma por «la idea» deja de ser artista».

EPILOGO

Cuando enuncié las ideas aquí expuestas, el señor Lunatcharsky me hizo unas cuantas objeciones; me ocuparé de señalar las principales.

En primer lugar, se extrañó Lunatcharsky de que yo, al parecer, reconozca el criterio absoluto de la belleza. «Dicho criterio no existe. Todo cambia, todo se transforma. Cambia también la comprensión de la belleza. Por eso nosotros no tenemos la posibilidad de demostrar que el arte actual sufra efectivamente una crisis de fealdad.»

Yo repliqué a esto, y lo repito ahora, que criterio absoluto de la belleza, según mi opinión, no hay ni puede haber (1).

(1) «No es el capricho de un gusto exigente el que nos conduce al deseo de encontrar los valores artísticos originales, no sujetos al poder de la veleidosa moda, imitación de rebaño. El ideal creador que busca la belleza única e incorruptible, que «salvará al Mundo», alumbrará y resucitará a los extraviados y a los caídos, se alimenta por la

El concepto de la belleza en los hombres cambia indudablemente durante el transcurso del proceso histórico. Pero si no hay criterio absoluto de belleza, si todos los criterios son *relativos,* esto no quiere decir que estemos privados por completo de toda posibilidad *objetiva* de juzgar si está bien realizado o no determinado designio artístico. Supongamos que el artista desea pintar la «mujer vestida de azul». Si aquello que él representa en su cuadro se parece en realidad a dicha mujer, entonces diremos que consiguió pintar un buen cuadro. Pero si en vez de una mujer vestida de azul vemos en el lienzo unas cuantas figuras estereométricas, coloreadas en parte de tonos más o menos azules y en forma más o menos grosera, diremos que hizo todo menos un buen cuadro.

Cuanto más relación haya entre la ejecución y el

---

inevitable exigencia del espíritu humano de penetrar en los creadores misterios de lo absoluto.» (B. H. Speransky, *El papel social de la filosofía,* prefacio, pág. 11, publ. I, SPB, edición *Rosal Silvestre,* año 1913.) En los hombres que razonan de este modo, la lógica obliga a reconocer el criterio absoluto de la belleza. Pero los hombres que así razonan son idealistas de pura sangre, mientras que yo me considero no menos puro materialista. No sólo no reconozco la existencia de «la belleza única e incorruptible», sino que no puedo siquiera comprender qué sentido pueden tener estas palabras: «belleza única e incorruptible». Por más que estoy seguro de que no lo deben comprender ni los mismos señores idealistas. Todos los razonamientos sobre dicha belleza son solamente pura palabrería.

intento, o bien, empleando un término más general, cuanto más se identifique la obra de arte con su idea, tanto más afortunada será esta obra. He aquí la medida objetiva. Y solamente porque tal medida existe tenemos derecho a afirmar que los dibujos de Leonardo de Vinci son mejores que los de cualquier mozalbete que emborrone papel para entretenerse. Cuando Leonardo de Vinci pintaba un anciano con barba, resultaba precisamente un anciano con barba. ¡Y cómo lo hacía! Tanto, que delante de él exclamamos: ¡Si parece que vive!... Pero si un muchacho quisiera pintar al mismo anciano, lo mejor que podríamos hacer para evitar equivocaciones sería escribir debajo: esto es un anciano con barba.

Afirmando que no puede haber medida objetiva de la belleza, el Sr. Lunatcharsky cometió el mismo error que cometen tantos ideólogos burgueses, incluso los cubistas: el pecado de un subjetivismo extremado. Encuentro incomprensible cómo puede pecar él, un hombre que se dice marxista.

Hay que agregar, empero, que el término «belleza» se emplea aquí por mí en sentido muy amplio, si queréis, en sentido demasiado amplio: pintar bellamente a un anciano con barba no quiere decir pintar un bello anciano. El dominio del arte es mucho más amplio que el dominio de lo «bello». Pero en todo ese amplio dominio es posible emplear

con igual comodidad el criterio por mí indicado: la correlación entre la forma y la idea.

El Sr. Lunatcharsky afirmaba (si es que le comprendí bien) que la forma puede también corresponder perfectamente a una falsa idea. Con esto yo no puedo estar conforme. Recordemos el drama de Curel *Le repas du lion*. De argumento a esta obra sirve, como sabemos, la equivocada idea de que el patrono ha de tratar a sus obreros de la misma forma que el león trata a los chacales, que se alimentan de las migajas que él abandòna después de haberse dado un festín. Se pregunta: ¿podrá o no podrá Curel expresar con exactitud en su drama esta errónea idea? ¡No! Esta idea es equivocada porque tergiversa las relaciones reales entre los capitalistas y sus obreros. Expresarla en la obra de arte significa tergiversar la realidad. Y cuando la obra de arte tergiversa la verdad, entonces es una obra defectuosa. He aquí por qué *Le repas du lion* es muy inferior al verdadero talento de Curel, y, por igual razón, la obra *Ante las puertas reales* es inferior al talento de Hamsun.

En segundo lugar, el Sr. Lunatcharsky me reprochó un superfluo objetivismo en mi argumento. Se conformó, por lo visto, con la idea de que el manzano debe dar manzanas y el peral peras; pero observó que entre los artistas que comparten el punto de vista burgués hay también indecisos, y que es ne-

cesario tratar de convencerlos en vez de dejarlos abandonados a la fuerza inconsciente de las influencias burguesas.

Confieso que considero este reproche todavía menos comprensible que el primero. En mi «disertación» dije, y quiero creer que también lo demostré, que el arte contemporáneo decae (1).

Como causa de este fenómeno, ante el cual ningún hombre que ame sinceramente el arte puede permanecer indiferente, indiqué que la mayoría de los artistas actuales están al lado del punto de vista burgués, y por esto son completamente inaccesibles a las grandes ideas emancipadoras de nuestro tiempo.

---

(1) Temo que estas palabras también puedan ser mal comprendidas. La palabra «decae» es empleada por mí en el sentido de un proceso completo y no de una manifestación aislada. Este proceso no ha terminado aún, como no ha terminado tampoco el proceso social del derrumbamiento del régimen burgués. *Sería por eso extraño pensar que los ideólogos burgueses actuales sean incapaces por completo de dar algunas obras notables. Tales obras son posibles incluso ahora,* pero las posibilidades de su producción fatalmente disminuyen. Además, aun las obras notables llevan en sí el sello de la época de la decadencia. Tomemos como ejemplo la «trinidad» rusa de que ya hemos hablado: si bien el señor Filosoff está privado de todo talento, la señora Guippius tiene talento artístico, y el señor Mereschkovsky hasta es un artista de gran valía. Pero es fácil ver que, por ejemplo, su última novela *Alejandro I* adolece del defecto perjudicial de su manía religiosa, que a su vez es una manifestación propia de esta época de la decadencia. En tales épocas, hasta los grandes talentos no dan ni lejanamente todo aquello que podrían dar en condiciones sociales más favorables.

Puede preguntarse: ¿en qué forma puede influir esto sobre los indecisos? Si es convincente deberá instigarlos hacia el cambio de su punto de vista por el del proletariado revolucionario. Y esto es todo lo que se puede exigir de una «disertación» dedicada al estudio sintético del problema del arte y no a la exposición y defensa de los principios del socialismo.

«Last but not least». El Sr. Lunatcharsky, considerando que es imposible demostrar la decadencia del arte burgués, cree que yo hubiera procedido más razonablemente si hubiera opuesto a los ideales burgueses un sistema completo de concepciones opuestas a estos últimos (recuerdo que se expresó así el Sr. Lunatcharsky) y hubiera comunicado al auditorio que semejante sistema iba a ser elaborado.

Pero esta réplica supera por completo mi comprensión. Si semejante sistema todavía está por elaborarse, es evidente que por el momento aun no lo tenemos. Y no habiéndolo, ¿cómo podría yo oponerlo a las ideas burguesas? Y además, ¿qué sistema completo es éste?

El socialismo científico contemporáneo constituye indudablemente una teoría completa y tiene la ventaja de que ya existe. Pero como ya he dicho, hubiera sido muy extraño si yo, habiéndome impuesto la tarea de dar una conferencia sobre el tema «El arte y la vida social», me pusiera a desarro-

llar la doctrina del socialismo científico contemporáneo; por ejemplo, la teoría de la plusvalía. Está bien sólo aquello que se hace a su tiempo y en su lugar.

Es posible, sin embargo, que bajo tan completo sistema de concepciones el Sr. Lunatcharsky quisiera aludir a aquellas consideraciones sobre la cultura proletaria que no hace mucho fueron expuestas en la Prensa por su correligionario el señor Bogdanoff. En este caso, la última objeción del Sr. Lunatcharsky se reduce a indicar que yo hubiera estado mejor pertrechado si hubiera aprendido algo del Sr. Bogdanoff.

Agradezco el consejo, pero no estoy dispuesto a servirme de él. Y a quien por inexperiencia se hubiera interesado por el folleto del Sr. Bogdanoff *(Sobre la cultura proletaria)*, le recordaré que dicho folleto fue ridiculizado con bastante éxito en la revista *Sovremenni Mir (El Mundo Contemporáneo)* por otro correligionario del Sr. Lunatcharsky, el Sr. Alesinsky.



ÍNDICE

LIBROS PUBLICADOS

Colección ALEJANDRIA

1. André GIDE: *Prometeo mal encadenado*
2. Guillaume APOLLINAIRE: *El Poeta asesinado*
3. August STRINDBERG: *Inferno*
4. VOLTAIRE: *Zadig y Micromegas*
5. Dylan THOMAS: *Retrato del artista como perro joven*
6. Jean COCTEAU: *Los muchachos terribles*
7. Blaise CENDRARS: *Ron*
8. Marguerite DURAS: *India Song*

Colección LOS PASOS PERDIDOS

1. Carlos GARCIA: *La desordenada codicia de los bienes ajenos*
2. Nicolau EYMERIC: *Manual de Inquisidores*

Colección DE LA NATURALEZA DE LAS COSAS

1. François QUESNAY: *El «Tableau Economique» y otros escritos fisiocráticos*
2. Bartolomé de LAS CASAS: *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*

... Solo Laookon se opuso al caballo de la derrota. Fue horriblemente castigado pues con su inteligencia contradijo el dictado de los dioses.



Laookon